

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

*DIALOGUE SUR LE THÉÂTRE*

ÉCRITURE ET CONCEPTION SCÉNIQUE D'UNE ŒUVRE THÉÂTRALE EXPLORANT  
L'EMBOÎTEMENT DES CONTEXTES D'ÉNONCIATION, PRÉCÉDÉES D'UN ESSAI  
SUR LA RELATION AU SPECTATEUR

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
À LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR

FRANÇOIS MARQUIS

AVRIL 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## AVANT PROPOS

Je ne sais plus combien de versions j'ai élaborées de ce mémoire création. Le mythe de Sisyphe se pointe dans mon l'esprit. La réflexion théorique tout comme la création serait alors toujours à refaire. Le point de départ me semble très simple : dans tous les spectacles que j'ai créés, on note l'absence du quatrième mur. De ces productions théâtrales émergeait une volonté de parler directement aux spectateurs en empruntant toutes sortes de chemins tortueux. Dans une certaine mesure, je racontais, je théâtralisais une parole, j'installais un cadre pour permettre à cette parole d'exister (comme si elle ne suffisait pas à elle même).

De cette idée simple, sont apparus quelques concepts moins limpides, par exemple la relation au spectateur pour ne nommer que celui-là. J'ai poussé le rocher par vagues successives, je croyais avoir trouvé une approche en abordant le contexte (la manière, le comment), il a fallu de je remonte la pente de la réflexion sous l'angle du spectateur, puis sous l'angle de la prédiction, sous l'angle de l'écriture dramatique, de la mise en scène, de la rétroaction, ainsi de suite. Il en résulte une réflexion hétérogène. Je crois qu'on ne peut réduire le théâtre, voir le monde, à une équation simple. J'ai élaboré une mise en commun de divers concepts pour mieux cerner mon sujet.

J'ai tenté une réflexion sensible et une création sensée. Si la création, de par mes antécédents, me convenait mieux, la réflexion s'est avérée fort instructive et les deux entités se sont mutuellement éclairées. J'étais, dans une certaine mesure, forcé de répondre aux questions qu'habituellement je laissais en suspens. À réfléchir sur ma pratique, des récurrences sont apparues, des manières de faire, des questions et des éléments de réponses, mais surtout pas un système ou une méthode.

Je remercie ma directrice de recherche qui d'un seul souffle ébranlait l'équilibre précaire de mon rocher. Elle a su me pousser à débroussailler ma pensée. Merci aux membres de mon équipe de création qui dans une certaine mesure sont les coauteurs de l'objet présenté. Merci aux différents professeurs, qui il faut l'admettre, ont influencé mon travail, les amis, et les parents qui m'ont supporté et enfin le spectateur avec qui le dialogue est toujours un réel plaisir.

## TABLE DES MATIÈRES

AVANT PROPOS	ii
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
LE TEXTE MIS EN CONTEXTE	5
1.1 Écrits antérieurs	5
1.2 Vers une mise en contexte	6
1.3 Définition des différents contextes	7
1.3.1 Le contexte circonstanciel	8
1.3.2 Le contexte situationnel	9
1.3.3 Le contexte interactionnel	10
1.3.4 Le contexte présuppositionnel	11
1.4 Le dispositif fictionnel	12
1.5 Une pièce? Plutôt une matrice	14
1.6 Le passage à la scène	15
CHAPITRE II	
LA RELATION AU SPECTATEUR	17
2.1 Le spectateur dans la salle et sur la scène	18
2.2 La question de l'adresse	19
2.3 Le spectateur émancipé	20
2.4 Le rôle du spectateur	21

2.5 La prédiction d'intention	23
2.5.1 L'emmagasinement de séquences	24
2.5.2 La nature auto-associative de la mémoire	25
2.5.3 La représentation invariante	25
2.6 La volonté de sens	26
2.7 La relation de l'acteur au spectateur	28
CHAPITRE III	
LA PRIMAUTÉ DE LA STRUCTURE FICTIONNELLE	31
3.1 La structure narrative	33
3.2 La forme dialoguée	35
3.3 Le commentaire	36
3.4 La conception scénique	38
3.4.1 La matérialité	38
3.4.2 Les concepteurs	39
3.4.3 Le studio	40
3.5 Le personnage du docteur Crête	41
3.6 Rompre la convention	42
CONCLUSION	44
APPENDICE A	
VERSION MATRICIELLE (DIALOGUE SUR LE THÉÂTRE)	47
POSTFACE	88
BIBLIOGRAPHIE	94

## RÉSUMÉ

Cet essai scénique porte sur la relation au spectateur au théâtre. Il est composé de plusieurs approches théoriques, à commencer par les contextes d'énonciation. Cet élément déterminant apparaît dès la première ligne de l'œuvre de fiction. Un travail sur la prédiction d'intention, sur la prise en compte permanente du spectateur, sur l'ironie complète les intentions de départ. Le travail d'écriture, de répétitions, l'apport des concepteurs prenaient en compte les différents moyens d'entrer en relation avec le spectateur. Cette approche autopoïétique fait ressortir la primauté du dispositif mis en place dans la création d'une œuvre de fiction cherchant à optimiser la relation au spectateur.

Mots clés : relation au spectateur - contexte d'énonciation - prédiction d'intention - dispositif fictionnel

## INTRODUCTION

« De même qu'un atome est une constellation de particules, que le système solaire est une constellation autour d'un astre, de même nous avons besoin de penser par constellation et solidarités de concept. » Edgar Morin. *Introduction à la pensée complexe*. p.98

À mon sens, la représentation théâtrale ne va pas de soi. Lorsque je vais au théâtre, je me pose toujours la question : à qui parlent ces gens sur la scène ? Cela n'est pas toujours clair lorsqu'on voit un personnage monologuer en regardant le plafond. Pour répondre à cette question, lorsque je crée du théâtre, j'éprouve le besoin d'expliquer aux spectateurs ce que font ces personnages-là, sur cette scène. Je crée donc des spectacles où je peux leur adresser directement la parole en faisant tomber le quatrième mur. J'ai conçu cet essai scénique pour explorer cette question de plus près. Cette réflexion théorique porte sur la relation au spectateur, générée à partir d'un texte matriciel intitulé *Dialogue sur le théâtre*. Il m'apparaît important, après plus de vingt ans de pratique théâtrale, d'interroger mon travail, d'essayer d'analyser cet aspect récurrent à l'intérieur des spectacles que j'ai conçus.

De Brecht à Grotowsky, de Brook à Castellucci, tous tentent par des voies différentes d'entrer en relation avec le spectateur. Au XXe siècle, deux pratiques ont lutté contre la passivité du spectateur : celle de Brecht cherchant à faire réfléchir le spectateur en lui proposant des formes « étrangéisées », qui créent un processus de mise à distance. Et celle d'Artaud, qui tente de soustraire le spectateur à sa condition d'observateur pour lui faire perdre sa maîtrise illusoire. « Pour l'un le spectateur doit prendre ses distances pour l'autre, il doit perdre toute distance.<sup>1</sup> »

Les créateurs de théâtre cherchent à représenter le monde, à construire une

---

<sup>1</sup> Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, Éditions La Fabrique, 2008, p. 10.



représentation du monde avec des mots, des corps, des formes, des images. L'objet qui naît de ce processus de création est ensuite présenté à un public. Cette action dirigée vers le public a pour but de le faire réfléchir, de l'émouvoir, de le provoquer, de le séduire, de le faire voyager. Les processus pour entrer en relation avec le spectateur, pour le faire sortir de sa supposée passivité sont multiples : spectacles déambulatoires, interactifs, immersion sonore, pour ne nommer que ceux-là.

Dans le cadre de ma recherche-création, l'approche choisie consiste à faire en sorte que l'on s'adresse directement au spectateur, en brisant le quatrième mur. Si le procédé n'est pas nouveau, l'originalité de l'angle ici proposé pour travailler à dynamiser cette relation réside, en partie, sur le fait qu'un rôle est attribué au spectateur. Ce rôle peut de prime abord paraître passif, étant donné qu'il ne s'agit pas d'interactivité, mais il oriente néanmoins son rapport à la représentation. Le spectateur se trouve, dans le cas de cet essai scénique,    être imbriqué dans la représentation, il subit en quelque sorte un processus de dramatisation. En effet, dès la première réplique, on s'adresse à lui en lui conférant une identité fictionnelle, celle d'un groupe d'étudiants en philosophie venu assister à l'enregistrement d'une émission de télévision.

Le mémoire-création proposera un étrange amalgame de captation télévisuelle et de représentation théâtrale. En tout premier lieu, j' imagine un contexte d'énonciation, qui ench  ssera la représentation. C'est l'écriture d'une première pièce. Un plateau de télévision tourne l'émission *Dialogue sur le théâtre*. Un personnage, à la fois réel et fictif (le docteur Crête) reçoit un auteur de théâtre (   la fois réel et fictif) et l'interroge sur une œuvre en chantier. Il s'agit de l'auteur réel de cette recherche. Leur conversation portera sur le processus de création. Le docteur Crête usera d'un discours théorique, de références communes avec un auditoire d'universitaire (contexte présuppositionnel) et l'auteur parlera le plus simplement possible,

s'exprimant parfois en métaphore. Cette interview est une fenêtre sur une deuxième pièce dont nous montrerons des extraits.

Il y aura donc l'évocation d'un texte dramatique inachevé intitulé : «*Une galaxie spirale dans la chevelure de Bérénice*». Cette fable est trouée, incomplète et le spectateur anticipe déjà un dénouement qui ne viendra pas. Ce premier texte pose une question : qu'est-il arrivé au personnage principal?

Le synopsis ressemble à ceci : un homme est porté disparu. Une enquête policière a donc lieu. On fouille dans le passé de cet homme sans réel succès, ou sans succès apparent. Ce qui sera découvert ce ne sont pas tant les circonstances entourant sa mort, mais l'effritement du tissu social, l'extrême solitude dans laquelle tous vivent. Ce qui est donné à voir ce sont les acteurs davantage que les personnages.

La démarche autopoïétique de la partie théorique prend appui sur plusieurs approches. Il s'est avéré plus fructueux de tenter une réflexion issue de l'alliage de différents concepts. Ainsi le croisement entre plusieurs disciplines tentera de mettre en lumière un système cohérent. Parmi ces approches, on remarque la pragmatique, les neurosciences, les études théâtrales, la philosophie pour ne nommer que celles-là.

Cet essai, accompagnant le texte de fiction, se divise en trois chapitres. Le premier porte sur la mise en contexte de la représentation à l'intérieur même du texte dramatique. Le second traite de la relation au spectateur générée par ce processus d'imbrication des contextes. Le troisième chapitre examinera comment l'organisation formelle de cette représentation, ses composantes structurelles, ce dialogue sur le théâtre et non de théâtre, participent à la relation souhaitée avec les spectateurs.

La version matricielle de la pièce suivra l'essai théorique. Le choix de cette version, malgré les modifications qu'elle a subies avant de rencontrer le public, les écarts

quant aux normes grammaticales et linguistiques et la mise en page parfois indécise, tient au fait que dès l'origine du projet de création tous les éléments structurant la relation souhaitée aux spectateurs étaient présents. Un DVD de la représentation permettra de visualiser les modifications subies par cette œuvre en constant chantier.

## CHAPITRE 1

### LE TEXTE MIS EN CONTEXTE

« [...] la *situation de la représentation dans son ensemble* est constitutive pour la signification et le statut de chaque élément particulier. Le mode de relation aux spectateurs, la position temporelle et spatiale, le lieu et la fonction du processus théâtral dans le champ social – ce sont les facteurs qui constituent le “performance text”. Ils vont surdéterminer les autres niveaux. » Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, p. 133.

#### 1.1 Écrits antérieurs

Dans mes travaux précédents, je n’ai jamais écrit de textes dramatiques, en ce sens où mes textes ne sont pas des pièces, ils ne sont pas divisés en actes, en scènes avec des personnages, on n’y trouve pas de drame. Il serait plus juste de parler de proposition scénique. Ces formes théâtrales empruntaient à divers modes d’adresse leurs structures : conférence, émission radiophonique, tour de chant. Mes partitions textuelles ne sont jamais écrites dans la continuité, en commençant au point A et en allant au point B. Cette information est révélée par le personnage de l’auteur dans la version matricielle.<sup>2</sup>

En premier lieu s’écrivent des fragments textuels : un monologue, un bout de scène, un commentaire, une réflexion. Dès ce stade embryonnaire, le texte est écrit pour quelqu’un. En vue de la représentation certes, mais aussi pour un acteur envisagé

---

<sup>2</sup> Appendice A, Version matricielle, p. 62.

(donc un corps, une voix, une connaissance ou une projection de cette personne) : « Il faut viser Quelqu'un, et plus nous visons nettement meilleur est le travail et le rendement du travail. L'ouvrage de l'esprit n'est entièrement déterminé que si quelqu'un est devant lui.<sup>3</sup> » Si l'écriture pour un acteur en particulier donne en quelque sorte une incarnation au personnage sur papier, le fait d'envisager un porteur pour cette parole ne me permet pas encore, cependant, d'unir ces fragments en un tout cohérent. Ces fragments empruntent à différents genres littéraires (poésie, récit, dialogue, etc.) et ils nécessitent, à un certain moment, un ancrage dans la réalité pour passer à la scène.

Je reviens avec ma question : à qui s'adresse la personne sur scène ? Une suite de fragments ne fait pas encore un ensemble cohérent. Ces fragments pourraient-ils être suffisants pour être livrés tel quel ? Dans le cas d'*Une galaxie spirale dans la chevelure de Bérénice*, je suppose que oui, mais la pièce mettrait le spectateur devant une toile, sa position serait celle du regardant, alors que je cherche à l'interpeller, à lui faire quitter cette posture. L'intention est de lui parler et surtout de lui parler de théâtre. Sans le contexte du studio (ou une autre forme de médiation) la séparation entre la scène et la salle serait effective. Il manquerait à la relation théâtrale la forme de jeu instaurée. Ce ne serait pas la même pièce. Ici la structure du studio, avec l'adresse aux spectateurs est prédominante. Je cherche toujours le moyen de briser le quatrième mur, afin de m'adresser directement au spectateur.

## 1.2 Vers une mise en contexte

Si le but est que la représentation s'adresse au spectateur, les questions ayant trait au contexte se posent : où sommes-nous ? À qui s'adresse le personnage ? Quelle est la situation ? Cela ne concerne en rien, pour l'instant, le style ou le propos. Ce sont là

---

<sup>3</sup> Paul Valéry, *Cahiers II*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1970, p. 1009.

des questions évidentes pour donner une cohérence à la fiction. Une pièce peut, au bout de ce processus, exister. Comment s'assurer qu'elle atteigne, qu'elle s'adresse au destinataire qu'est le public? La pièce pourrait être représentée avec un quatrième mur, alors le spectateur l'observerait comme un témoin. Pour ma part, cela ne me satisfait pas. Je cherche à créer des formes renouvelées d'adresses directes au public. Le moyen privilégié dans cette recherche-crédation est de créer une situation qui inclut le spectateur, de façon à justifier que l'on s'adresse à lui directement, ce qui permet à la représentation d'inclure le spectateur, de le faire jouer son rôle d'une manière différente puisqu'il subit une dramatisation en étant désigné comme participant à une captation télévisuelle.

Avant d'aller plus loin, il convient d'une part de clarifier la notion de contexte et d'autre part de décrire le travail fait sur l'enchâssement de contextes d'énonciation, qui crée différents niveaux d'adresse de la parole dramatique.

### 1.3 Définition des différents contextes

Sans vouloir strictement envisager la représentation comme un acte de langage (le théâtre a mené bien des luttes pour s'émanciper de la littérature), la notion de contexte d'énonciation encadre une partie de cette recherche. La pragmatique, soit «[...] l'étude des actes linguistiques et des contextes dans lesquels ils sont accomplis<sup>4</sup>» nous apprend qu'on ne peut décoder un discours sans tenir compte du contexte dans lequel il est émis, voire des contextes emboîtés les uns dans les autres. C'est là un des enjeux principaux de ce mémoire création, mettre en évidence la nécessité d'une prise en compte de tous les contextes d'énonciation : interlocuteur, situation, lieu, temps, présuppositions dans l'élaboration d'une partition théâtrale.

---

<sup>4</sup> Catherine Armengaud, 5<sup>ème</sup> édition mise à jour, *La pragmatique*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 43.

Dans un premier temps, il faut souligner qu'il y a plusieurs écoles à l'intérieur de la pragmatique (discipline issue de la sémiotique) : celles qui s'attachent à la détermination de la vérité, celles qui s'intéressent aux effets du discours, d'autres approches sont sémantiques ou encore syntaxiques, ce qui fait que, de nos jours, il n'y a pas une, mais des pragmatiques. Je m'en tiendrai à la définition citée de Catherine Armengaud.

La notion de contexte regroupe plusieurs éléments qui déterminent le message. Le sens des discours dépend essentiellement des contextes d'énonciation. Il n'y a pas de message « pur ». Il faut donc parler des contextes d'énonciation. Lorsqu'une parole est émise, se posent alors les questions suivantes : où sommes-nous ? Quand ces mots ont-ils été prononcés ? À qui s'adresse la parole au théâtre ? Dans quelles circonstances ? Les contextes d'énonciation peuvent être classés en quatre grandes catégories.

### 1.3.1 Le contexte circonstanciel

Cette première catégorie désigne simplement l'environnement physique, le lieu, le temps, les interlocuteurs. On peut déjà présumer de l'importance d'éclairer ces aspects lorsqu'il est question de représentation théâtrale. Par exemple, on ne peut éluder la question lors d'un monologue : à qui s'adresse le personnage ? C'est souvent cet agacement de voir un acteur parler au ciel, seul sur scène, le regard flou qui m'a, par le passé, forcé à répondre aux questions contextuelles. Cela n'est pas une question de réalisme ou de choix esthétique, mais plutôt une volonté de clarifier le contexte du message. Tout au long du texte dramatique élaboré pour cette recherche création, ce questionnement est clairement énoncé. Les personnages de l'auteur et de l'animateur informent le spectateur sur le contexte circonstanciel « Il parlait à une psy.<sup>5</sup> » Ou

---

<sup>5</sup> Appendice A, Version matricielle, p. 61.



encore, et d'une manière très ironique, l'auteur explique au docteur Crête ce qu'il est supposé voir. « La magie du théâtre nous donne accès au discours intérieur du personnage...<sup>6</sup> » Il lui explique (en prenant les spectateurs à partie) que le personnage ne parle pas tout seul.

De plus, les questions telles le lieu et le temps, lorsqu'il s'agit de représentation, recouvrent plusieurs composantes : le lieu scénique, le lieu architectural, le lieu fictionnel, la durée du spectacle, le temps fictionnel, le temps des séquences. Par exemple, un éclairage en douche se fait sur la scène et un personnage portant des verres fumés entre dans le cercle. Il se met à tourner sur lui même et on entend du vent.<sup>7</sup> À un premier niveau, le personnage apparaît dans le désert, mais aussi dans une zone d'éclairage lors de la captation d'une émission de télévision et ultimement située dans le théâtre d'une université montréalaise.

Chaque parole émise peut être analysée avec une grille pragmatique, c'est-à-dire en regard des différents contextes. Dans le cas de ce mémoire, c'est l'ensemble de la représentation qui est mise en contexte. Une pièce qui prend son sens à l'intérieur du contexte d'une entrevue télévisuelle. L'environnement physique proposé est un studio de télévision, plus précisément un plateau de tournage où on enregistre devant public. L'époque est contemporaine, l'action se déroule en temps réel et les interlocuteurs (outre les personnages) sont l'auditoire (spectateurs) et les gens à la maison (téléspectateurs fictifs).

### 1.3.2 Le contexte situationnel

Il s'agit simplement de la situation. Dans le cadre de cette recherche création, la pièce élaborée se résume comme suit : sur un plateau de télévision, un spécialiste de la

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>7</sup> *Dialogue sur le théâtre*, DVD, 2011, 29 min 38 s



représentation théâtrale reçoit un auteur. L'émission s'intitule *Dialogue sur le théâtre*. Ces deux personnages présentent et commentent des extraits d'une pièce en construction devant un auditoire présent et fictif (de supposés téléspectateurs à la maison). Cette pièce à laquelle on réfère porte le titre : *Une galaxie spirale dans la chevelure de Bérénice*.

La question de la situation se pose pour le personnage, mais aussi pour le spectacle, pour la situation de la représentation dans son ensemble. Dans le texte de fiction, *Une galaxie spirale dans la chevelure de Bérénice*, un préposé aux stationnements donne une contravention à une mère monoparentale. La représentation de cette scène est donnée sur un plateau de télévision devant son auteur et un spécialiste de la représentation théâtrale qui, pour leur part, analysent la scène, la commentent devant un auditoire présent et fictif (les supposés téléspectateurs). Il est impératif, dans cet emboîtement de scènes, dans cet enchevêtrement de lignes narratives de préciser les contextes d'énonciation. Une grande partie de la direction d'acteur s'efforcera de clarifier ces emboîtements : le comédien joue un acteur en préparation, joue sa scène « comme au théâtre » sachant qu'il est filmé, il compose avec ou ignore l'auditoire. De son côté, l'animateur s'adresse parfois à la caméra, soudainement à son invité, demandant l'assentiment de l'auditoire. La situation proposant la captation d'une émission de télévision permet diverses formes d'adresse. Elle recèle un potentiel ludique permettant un jeu de repositionnement permanent avec l'auditoire.

### 1.3.3 Le contexte interactionnel

Il s'agit simplement de l'enchaînement des actes de langages. Un acte de langage en entraîne un autre. C'est ni plus ni moins le dialogue. Si au premier niveau de la représentation (entre deux personnages) cela semble évident, le dialogue avec la salle ne va pas de soi. Dans le cas de cet essai scénique, une médiation avec la salle s'effectue par l'animateur qui pose des questions à l'assistance, qui laisse des phrases

en suspens faisant signe à l'assistance de poursuivre, qui ironise en prenant l'auditoire à témoin et ainsi de suite. Le personnage qui assure la régie du plateau possède aussi ce pouvoir de faire agir les spectateurs en leur demandant d'applaudir. Ce personnage partage avec l'auditoire le studio comme terrain de jeu; il peut entrer et sortir, fermer les portes, saluer les spectateurs.

Ces stratégies, cet aller-retour entre la représentation et l'auditoire sont nécessaires pour réunir les deux entités (scène-salle) en interaction. Mais ce n'est pas tout, la démonstration de la fabrication du théâtre, l'apparition soudaine de mouvements incongrus à haute teneur en théâtralité participent aussi à ce partage de la séance théâtrale.<sup>8</sup> J'entends par là, le rôle implicite tenu par les créateurs et les spectateurs dans la fabrication consensuelle de la représentation théâtrale; le partage de l'ici et maintenant de la représentation. Cependant, le contexte demande sans cesse à être réactivé; on ne peut pas seulement l'établir et ensuite faire comme s'il n'existait plus.

#### 1.3.4 Le contexte présuppositionnel

Cette dernière catégorie désigne les croyances, les référents communs, les horizons d'attente. Le spectateur face à la représentation est rempli de référents théâtraux, d'attentes engendrées par le nom de l'auteur, la publicité, le lieu. Les spectateurs, forts de ces informations (un texte de François Marquis, avec telle distribution et présenté dans le cadre d'une recherche), anticipent déjà la lecture de la représentation, voire la signification.

---

<sup>8</sup>Christian Biet et Christophe Triau, « La comparution théâtrale. Pour une définition esthétique et politique de la séance », *Tangence. Devenir de l'esthétique théâtrale*, no 88 (automne), Rimouski, 2008, p. 29-43.

Les spectateurs de théâtre se nourrissent de théâtre, mais aussi de toute une panoplie de fictions et de structure narratives. Ils sont familiers avec le montage, la répétition, les apartés, les histoires parallèles. Ils connaissent les rouages du théâtre et aussi celui d'un plateau de tournage. C'est en partie en prenant en compte ces connaissances qu'il est possible de jouer à déjouer leurs attentes.

L'hypothèse est que la prise en compte des contextes d'énonciation permet d'inclure, de tisser des liens avec le spectateur, de jouer avec lui. Certains diraient de jouer sur plusieurs niveaux, en ce sens où on passe par les référents géopolitiques (le mur entre les États-Unis et le Mexique), la tragédie grecque (l'évocation d'Œdipe roi), un studio de télévision, des acteurs en préparation, un entracte où on ignore les spectateurs, ainsi de suite. Le spectateur dans ce projet est témoin, comme l'animateur, de l'incongruité de la pièce. Le personnage de l'animateur lui sert de miroir. Les différentes adresses (réplique, caméra, auditoire, personnage absent), l'imbrication d'un contexte théâtral dans un autre télévisuel, le passage d'un lieu à un autre (un lieu fictionnel situé à l'Université du Québec à Chicoutimi englobe un autre lieu scénique, le studio, dans lequel un autre lieu est créé (par exemple le désert)), les modes situationnels tels « en onde » ou « hors d'onde » participent à cette recherche de relation au spectateur. Avant de clarifier la relation souhaitée au spectateur, la structure de la proposition théâtrale mérite d'être précisée.

#### 1.4 Le dispositif fictionnel

« Souvent, on a l'impression, non pas d'assister à une représentation de théâtre, mais plutôt d'écouter un récit sur la pièce en question. » Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, p. 173.

Dès les premières lignes du texte *Dialogue sur le théâtre*, le public est informé qu'il assistera à l'enregistrement d'une émission de télévision portant sur une pièce en

construction où il tient le rôle de l'auditoire, à qui l'on s'adresse directement. Cette structure métacommunicationnelle permet un commentaire incessant sur l'action pour l'auditoire. À l'intérieur de cette situation, l'animateur exerce une médiation entre la représentation et le public. On attribue au public en studio (un groupe d'étudiants en philosophie) des référents communs à l'animateur : par exemple, celui-ci lui propose de compléter des phrases comme « *Cet imprévisible rien qui est le tout de l'œuvre d'art* » comme disait Il tend la main attendant la réponse de l'auditoire... Bergson.<sup>9</sup> » Mais qu'en est-il dans la réalité?

Le contexte réel est la présentation d'un mémoire-crédation, au studio d'essai Claude Gauvreau, à l'Université du Québec à Montréal. Le public qui assiste à ce genre de représentation est en grande partie formé d'étudiants en théâtre, de professeurs et de connaissances du créateur. Le contexte présuppositionnel (les référents communs) prend toute son importance. Une complicité s'installe, mais aussi un ton, car de toute évidence ce public comprend bien la joute autoréférentielle entre le langage théorique utilisé par le docteur Crête et le langage familier mis dans la bouche de l'auteur. Le spectateur comprend le rôle qui lui est attribué et le fait de voir la construction d'une pièce inachevée devant lui ne pose pas problème. Le spectateur assiste à la construction, à la mise en évidence de la représentation.

Du point de vue de la mise en scène et de la direction d'acteur, les questions soulevées sont les mêmes dans la pièce évoquée et dans la situation de l'entrevue : qui sont les personnages? La question se pose pour le premier personnage de la pièce évoquée<sup>10</sup>, mais aussi pour l'auteur. Que fait-il là? Quelle est sa relation avec l'animateur? Pourquoi tant de points de suspension, de phrases incomplètes, de questions sans réponse ? En regard des intentions de départ, nous pouvons invoquer la volonté d'entrer en relation avec le spectateur, mais cette fois grâce à la rupture de

<sup>9</sup> Appendice A, Version matricielle, p. 62.

<sup>10</sup> *Dialogue sur le théâtre*, DVD, 2011, 7 min 18 s

la prédiction d'intention. Installer un cadre autour de la première œuvre, pour orienter son regard, pour circonscrire son territoire de prédiction. Mais, si la pièce a un cadre structurant, fixe, à l'intérieur duquel les fragments sont permutable, sécables, elle n'en demeure pas moins une pièce matricielle.

### 1.5 Une pièce? Plutôt une matrice

Une légère déviation de notre cadre théorique semble nécessaire à cette étape-ci pour tenter de positionner cette dramaturgie métacommunicationnelle. Il est fondamental de spécifier que la pièce, une fois écrite, sert de matrice à la représentation, qu'elle se modifiera au fil des répétitions. Cette matrice est en changement constant; ainsi la version au moment où nous sommes entrés en répétition diffère en plusieurs points de celle présentée et elle subira d'autres modifications suite à cet essai scénique.

Dans le contexte des études dramaturgiques contemporaines, ce texte soulève quelques questions. D'une part, il y a une œuvre dramatique : on y retrouve des personnages, des situations, des actions, même si cette pièce est fragmentée et construite en utilisant un procédé de montage cinématographique qui joue sur la temporalité. Elle n'en demeure pas moins une fable incarnée. Malgré l'anonymat des personnages, la parataxe, la banalité de certaines conversations, nous sommes face à un drame. Or cette pièce est incluse dans une autre où des « personnages » discutent du drame. « L'impulsion donnée à l'élaboration du discours postdramatique dans le théâtre peut être décrite comme une succession d'étapes dans *l'autoréflexion*, la *décomposition* et la *séparation* des éléments du théâtre dramatique.<sup>11</sup> »

Sans prétendre au qualificatif de postdramatique (vocabulaire à utiliser avec parcimonie tant il couvre un vaste champ de la pratique), on peut déceler dans mes travaux, une

---

<sup>11</sup> Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p. 69.

volonté indirecte de survie du drame ou à tout le moins d'un vécu des personnages. Le métathéâtre (le studio où on discute) dit dans une certaine mesure aux spectateurs : « Observez le théâtre... Observez le monde, regardez comment il est construit. » Le théâtre ici serait donc une vision du monde, une fenêtre sur le monde? Cette idée de fenêtre n'est pas sans rappeler la façon dont fonctionne un micro-ordinateur avec ses fenêtres qui s'ouvrent sur un ailleurs. On pourrait imaginer pour chaque personnage un hyperlien : un clic nous en dirait plus sur son histoire. Par exemple sur l'enfance de l'auteur, sur le nouveau « chum » du personnage de la femme du gars, le personnage de la serveuse, le passé du préposé aux stationnements ou du musicien. Il pourrait y avoir des fenêtres sur le passé de ce groupe d'amis, sur ce qui est arrivé dans le désert de l'Arizona. Cette volonté d'en savoir plus revient ici au spectateur.

#### 1.6 Le passage à la scène

« [...] un théâtre sur le théâtre, qui met en scène les ressorts dramatiques eux-mêmes et qui subvertit les formes du spectacle en les prenant pour objets de la représentation. »  
Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, p. 133.

Le texte à l'étape de la mise en scène demeure un matériau texte. Il est constamment modifié par rapport à sa version initiale. L'espace a changé et en conséquence les didascalies indiquant les entrées et les sorties, les changements dans la détermination des zones d'éclairage ne sont plus les mêmes. La réalité matérielle, par exemple un objet difficile à manipuler, l'oubli d'un accessoire<sup>12</sup>, se transforme en un numéro d'acteur, prend de l'importance dans la représentation et devient, en cas de

---

<sup>12</sup> *Dialogue sur le théâtre*, DVD, 2011, 42 min 08 s



publication ou d'une mise à jour de la version textuelle, une didascalie et un élément signifiant incontournable.

La parole aussi est constamment améliorée, raturée, mise en bouche, dans le but de clarifier certes, mais aussi de laisser un espace d'expression à l'interprétation, aux effets de mise en scène. Cette réalité provient du fait que je porte le double chapeau d'auteur et de metteur en scène et que tout le texte matriciel est simplement un fondement de la représentation. Ce n'est pas sans rappeler l'article de Chantal Hébert<sup>13</sup> qui traitait du *Projet Anderson* de Robert Lepage et qui rapportait ces propos: « la mise sur papier est en principe la dernière étape de l'évolution des projets de la compagnie ». Le texte de travail n'est pas encore le texte qui sera édité. C'est ici aussi, puisqu'il s'agit d'une écriture scénique, la façon de faire. Cet aspect est majeur dans ce mémoire création mais aussi dans l'ensemble de mon travail. Il s'agit de construire un texte matriciel, toujours modifiable et structurant la relation au spectateur.

La version matricielle qui dramatise déjà le spectateur trouve dans le passage à la scène, dans les répétitions sa véritable fonction, celle de tisser sans cesse des liens avec les spectateurs. Mais le spectateur est une entité fort complexe, dont il convient maintenant de tracer au moins les contours.

---

<sup>13</sup> Chantal Hébert, « Le lieu de l'activité poétique de l'auteur scénique », *Voix et images : « Trajectoires de l'auteur dans le théâtre contemporain. »* Vol. 34, no 3 (printemps-été), Montréal, 2009, p. 21-40.

## CHAPITRE II

### LA RELATION AU SPECTATEUR

Le rôle et la perception du spectateur sont difficiles à circonscrire sur le plan méthodologique et théorique. Les études sociologiques et phénoménologiques, bien qu'accumulant des données pertinentes, oscillent entre des statistiques sujettes à interprétation et des constats quant à l'hétérogénéité des perceptions. Bien qu'une connaissance du public soit primordiale (puisqu'il est au cœur de notre recherche création), il apparaît malaisé, dans le cadre de cette recherche, de faire un portrait statistique du spectateur: il serait préférable de recommander au lecteur les données de l'Institut de la statistique<sup>14</sup>.

Devant la complexité du sujet, l'approche théorique privilégiée recourra à un ensemble de concepts théoriques. Je souhaite aborder la question du spectateur au théâtre, son rôle comme destinataire au sein de la représentation en premier lieu grâce à la pragmatique, mais aussi par une incursion au sein des neurosciences. Plus spécifiquement, en décortiquant une des fonctions du cerveau. Bien que ce soit une caractéristique fondamentale de l'ensemble de l'espèce humaine (et non pas le propre de celui qui est assis dans la salle), le spectateur fait des prédictions. Le texte de fiction et la mise en scène ont pris en compte cette composante. De plus, les questions soulevées par la frontalité, par la participation ou la passivité du spectateur face à la scène, par la prédiction d'intention, ou encore, par l'adresse directe sont multiples.

---

<sup>14</sup> Institut de la statistique, *Fréquentation des spectacles*, 2011.



## 2.1 Le spectateur dans la salle et sur la scène

Historiquement, comme le signale Marie-Madeleine Mervant Roux, « la première figure n'est pas le héros, mais le témoin [...] La première position à avoir fait l'objet d'une dramatisation n'est pas la position actrice, qui représente depuis plusieurs siècles en Occident la figure même du théâtre, mais la position spectatrice, celui qui a vu l'évènement raconte [...] »<sup>15</sup>. L'auteur distingue les spectateurs sur la scène (narrateur brechtien, chœur, zannis de toutes allégeances) et ceux dans la salle. Ce mémoire-crédation joue sur les deux cas de figure. Le spectateur dans la salle est interpellé, un rôle lui est attribué et l'histoire lui est racontée de la scène. Il est important de rappeler la prise en compte permanente du spectateur dans notre projet de création et la dramatisation de celui-ci. De plus, les personnages de l'auteur et de l'animateur sont aussi les spectateurs de la pièce. Ils la commentent, en discutent et posent des questions à l'assistance. Ils jouent à être le miroir du spectateur en s'ennuyant ou en s'enthousiasmant devant les extraits de pièces présentés.

Malgré toutes sortes de tentatives d'intégration du spectateur à l'intérieur du dispositif scénographique, plusieurs auteurs rappellent que quatre-vingt-dix pourcent des spectacles se déroulent dans la frontalité. « Le recours au face à face des acteurs et des spectateurs, qui s'amplifie depuis les années quatre-vingt-dix, est généralement associé à des propositions scéniques d'où la fiction tend, sinon à disparaître, du moins à être altérée dans sa forme traditionnelle<sup>16</sup>. » En regard de mes créations antérieures, il faut reconnaître que j'adhère aussi, dans une vaste mesure, à la permanence du dispositif frontal bien que mes propositions scéniques soient parfois radicalement éloignées des formes traditionnelles. Cette prise de position esthétique provient de la

<sup>15</sup> Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, Éditions du CNRS, 1998, p. 10.

<sup>16</sup> Herveline Guervilly, « Personnages, acteurs et spectateurs. Ce que la frontalité fait à la fiction », *Ligeia*, Paris, nos 81-84, Janvier-Juin 2008, p. 81.

volonté de s'adresser directement aux spectateurs, de surveiller ses réactions, de lui transmettre toutes les informations livrées par le visage de l'acteur-personnage.

## 2.2 La question de l'adresse

Le choix esthétique et fondamental, à l'origine de cet essai scénique, de s'adresser directement au spectateur n'est pas le fruit du hasard. Ce n'est pas non plus une façon originale et unique d'envisager la représentation théâtrale. Outre la frontalité, l'adresse au spectateur semble faire un retour dans les dramaturgies contemporaines. Pourtant ce procédé se retrouve à toutes les époques.

« Le projet d'un auteur-rhapsode opérant une médiation affichée entre les personnages, mais aussi entre ces derniers et les spectateurs commence d'être mis en œuvre. [...] La scène sort du même coup d'un long siècle de splendide isolement par rapport à la salle; elle redécouvre une ouverture (adresse au public) [...] <sup>17</sup> ».

Jean-Pierre Sarrazac conceptualise, dans la figure du rhapsode (chanteur de l'antiquité grecque, allant de ville en ville et livrant des poèmes lyriques), ce lien direct entre l'auteur et le public à l'intérieur de la dramaturgie contemporaine. C'est la voix de l'auteur qui est livrée par le truchement de figures ou de voix multiples, lesquelles sont amputées de psychologisme voire d'interaction les unes avec les autres. Il est juste d'affirmer que, dans cet essai scénique, la voix de l'auteur est livrée au public, mais par les personnages de l'animateur et de son invité qui sont les deux revers de la figure de l'auteur. Le docteur s'adresse à son invité, à son auditoire, à la caméra dans un souci permanent de médiation de la parole de l'auteur. Ce mémoire création tente de repositionner la représentation en incluant les adresses aux spectateurs à l'intérieur même de la fable. Nous ne sommes pas en face d'un narrateur

---

<sup>17</sup> Jean-Pierre Sarrazac, « Le partage des voix », dans Jean-Pierre Ryngaert, en collaboration avec Joseph Danan et Sandrine Le Pors, *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles : Actes Sud-Papiers, 2005, p.13.

brechtien, le texte ne contient pas d'aparté. La figure de l'auteur se trouve directement incarnée sur la scène. L'auteur (présent comme personnage et créateur de l'ensemble de la représentation) dialogue avec l'animateur et parle avec l'assistance. De son côté, le spectateur est témoin de l'action, mais on lui prête aussi des intentions, on suppose des référents communs (par exemple, on ne cesse de citer des dramaturges célèbres comme si chaque spectateur possédait ce bagage de connaissance théâtrale), de façon à en faire un partenaire de jeu. Le spectateur est inclus dans l'écriture textuelle et le jeu consiste à déjouer ce spectateur qui en a vu d'autres, ce spectateur « *émancipé* ».

### 2.3 Le spectateur émancipé

Le philosophe français Jacques Rancière, dans son ouvrage intitulé *Le spectateur émancipé*, décrit fort bien le rôle que tient la figure d'un spectateur émancipé. Il repart d'un texte écrit dans les années quatre-vingt, *Le maître ignorant*, dans lequel il reprenait les théories de Joseph Jacotot sur l'enseignement. Dans cette conception de l'enseignement, le maître (comme l'auteur ou le metteur en scène) ne possède pas le savoir absolu qui maintient dans son statut d'ignorant l'élève (ici le spectateur). Dans sa conception, le maître et l'élève sont au même niveau. L'élève possède déjà un savoir et un vécu à partir duquel il peut apprendre et s'émanciper. L'auteur poursuivant sur cette lancée applique cette idée au spectateur afin de déboulonner deux préjugés : regarder est le contraire de connaître et le contraire d'agir. Historiquement, deux approches ont lutté contre la passivité du spectateur : la position brechtienne où l'on tente de faire réfléchir le spectateur en lui proposant des formes incongrues, en créant un processus de distance, et celle d'Artaud où on le soustrait à sa condition d'observateur pour lui faire perdre sa maîtrise illusoire. « Pour

l'un le spectateur doit prendre ses distances pour l'autre, il doit perdre toute distance<sup>18</sup>. »

Pour Rancière, la position spectatrice s'apparente à celle de l'élève devant le maître. Le spectateur possède aussi son propre vécu et sa connaissance du théâtre. Celui qui regarde et observe agit tout autant que le travailleur dans les champs. Le spectateur « [...] observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes. Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui<sup>19</sup>. » À l'intérieur de cet essai scénique grâce au personnage du docteur Crête, le spectateur questionne aussi la représentation.

L'auteur et/ou le metteur en scène (dans le cas présent il s'agit de la même personne) supposent toujours ce qui sera perçu ou ressenti, mais l'objet théâtral, comme le livre, se situera entre celui qui crée et celui qui reçoit. C'est pourquoi l'objectif premier de cet essai scénique n'est pas de livrer un message, mais de dynamiser le présent de la représentation. Certes le spectateur interprète, mais dans ce texte truffé de phrases incomplètes, de scènes inachevées, de fragments, de points de suspension, il complète et il anticipe. Il est métaphoriquement le détective qui mène l'enquête, l'animateur qui questionne l'auteur et la représentation.

#### 2.4 Le rôle du spectateur

Le contexte d'énonciation de la pièce suppose que les spectateurs sont venus assister à l'enregistrement d'une émission très spécialisée (a-t-on déjà vu une émission de télévision où l'on s'entretient uniquement de théâtre?). Ils forment l'auditoire à qui

---

<sup>18</sup> Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, Éditions La Fabrique, 2008, p.10.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p 19.



l'on s'adresse, et s'ajoute à cela l'affirmation qu'il y a en studio un groupe d'étudiants en philosophie.

C'est un jeu. Un jeu où les territoires sont respectés (on ne demande pas au spectateur de venir sur scène).

« La parodie s'est toujours avérée être un instrument d'ouverture lorsqu'il s'agissait de libérer le théâtre de son statut d'objet et de lui faire retrouver son rôle et tant qu'expérience d'un processus communautaire [...]. Le public est ici théâtralisé, en ce sens que l'on fait appel à ses connaissances d'autres textes (images et sonorités) et où l'appropriation de la parodie est confirmée par le rire [...] <sup>20</sup> ».

Il est notable que cet essai scénique, qui n'avait pas pour point de départ l'ironie use grandement de ce stratagème, notamment dans les commentaires que font le docteur Crête et son invité. Bien sûr cela contribue à maintenir le lien avec les spectateurs, ce n'est pas un aspect mineur. Cependant, bien que l'humour teinte l'ensemble de la création présentée, il ne s'agit pas d'un aspect fondateur de la pièce.

L'adresse aux spectateurs n'est pas unidirectionnelle comme dans *Outrage au public* de Peter Handke. Elle n'a pas un destinataire absent comme dans *Dragonfly of Chicoutimi*, de Larry Tremblay. Elle est multidimensionnelle, elle tisse un lien de complicité entre le spectateur, les acteurs et l'auteur. Dans la partition textuelle, tout se passe, tout se dit (sauf dans le cas où le studio est hors d'onde, on joue alors à nier la présence de l'assistance) dans une adresse au spectateur, qui est ainsi dramatisé : il joue le rôle de l'auditoire. Le spectateur tient un rôle de spectateur dans un studio de télévision. Il fait partie du contexte situationnel, mais il ne fait pas partie du texte dramatique évoqué (*Une galaxie spirale dans la chevelure de Bérénice*). Ainsi inclus

---

<sup>20</sup> Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p.191.

dans la représentation et fort de ce qu'il a vu sur d'autres scènes, il fait aussi des prédictions.

## 2.5 La prédiction d'intention

La modalité de la prédiction se trouve à l'origine de cette recherche création. Les phrases inachevées, les scènes qui se terminent abruptement, le refus de répondre aux questions posées par un personnage charpentent le texte matriciel. Bien que l'essai scénique semble creuser davantage la question des contextes, la relation souhaitée aux spectateurs prend largement appui sur cette prémisse.

Dès qu'un spectateur s'assoit dans les gradins et regarde la scène, il perçoit la potentialité du mouvement à venir. Parce que l'espace suggère une scène, qu'il y a des gradins, si ce n'était de la convention faisant en sorte que bientôt un spectacle aura lieu, que cet espace lui est dédié, un quidam pourrait se lever et aller lui-même habiter cet espace. Dès qu'un premier acteur entre en scène, qu'un premier son se fait entendre, ou simplement dès que l'on diminue l'éclairage de la salle, le spectateur anticipe le mouvement à venir. Ce n'est pas une question d'horizon d'attente, qui représente une attitude d'expectative du public, reposant surtout, par anticipation, sur la conclusion. Les horizons d'attente prennent appui sur l'information connue avant la représentation (nom de l'auteur, genre, programmation, etc.) Ce n'est pas non plus cette appréhension de la forme engendrée par tout ce qui devance la pièce : la publicité, la réputation du metteur en scène, le bouche-à-oreille. C'est plutôt qu'une des fonctions premières du cerveau est la prédiction d'intention ; prédire la suite d'une phrase, la suite d'un mouvement, anticiper la finalité d'une scène.

Comment s'opère cette prédiction ? Comment l'action sur scène est-elle toujours une action anticipée pour les spectateurs ? Comment cela a-t-il participé lors de l'écriture ou lors de la mise en scène, de ce *Dialogue sur le théâtre* ? Les travaux de Jeff

Hawkins sur l'intelligence nous apprennent que la mémoire, qui est à la source de toutes les prédictions, procède de trois façons.

### 2.5.1 L'emmagasinement de séquences

Un ordinateur (une intelligence artificielle) fonctionne par calcul, et il lui faut une infinité d'opérations pour, par exemple, commander à un automate d'attraper un ballon. Il faut compter d'innombrables opérations pour déterminer la position du ballon dans l'espace, la vitesse à laquelle il est projeté, sa trajectoire, son point d'impact. Attraper un ballon est pourtant une opération qu'un jeune enfant peut accomplir avec facilité parce que sa mémoire fonctionne en emmagasinant des séquences de mouvement.

C'est en partie l'emmagasinement des séquences de mouvement qui permet aux spectateurs d'anticiper. La mémoire (pas seulement celle du spectateur) a enregistré des séquences. Par exemple l'éclairage de la salle diminue, celui sur la scène augmente, on entend une musique et un personnage va sans doute apparaître. Le public complète le mouvement amorcé et il complète aussi les phrases. À la suite d'un « Bienvenue à l'Université du Québec à... » il anticipe « Montréal », mais pas « Chicoutimi »<sup>21</sup>. Ceci étant, bien entendu, un premier degré d'anticipation, car le spectateur a aussi emmagasiné d'innombrables séquences cinématographiques, télévisuelles, romanesques, théâtrales ou quotidiennes. Il a aussi emmagasiné des conventions, des codes. Si, par exemple, on arrêta l'action, il pourrait composer une suite. Cette activité cérébrale est permanente. Dans le cas de cet essai scénique, les interruptions du fil continu touchent les phrases, les actions, les scènes, les dialogues, la pièce en entier. Le spectateur doit en permanence se repositionner pour anticiper la suite. Mais à l'intérieur de cet essai scénique, et ce dès le texte matriciel, la volonté de déjouer les prédictions que pourraient effectuer les spectateurs est centrale.

---

<sup>21</sup> Appendice A, Version matricielle, p. 54.

### 2.5.2 La nature autoassociative de la mémoire

Les patterns sont associés à eux-mêmes. Cela signifie par exemple qu'un personnage, une fois identifié par le spectateur, même s'il change un élément (sa voix, un costume, sa démarche), il ne devient pas méconnaissable. Cela est vrai pour les patterns spatiaux et pour les patterns temporels. Si un personnage change un élément de costume pour signifier le changement de saison, le cerveau du spectateur conçoit l'image souhaitée, alors que pour une intelligence artificielle il se trouve face à une image totalement différente. Cet aspect a servi notamment lors de la mise en scène, où par exemple la dame qui reçoit une contravention au mois d'avril, vêtue d'une robe et d'un foulard, accueille l'inspecteur dans son jardin vêtu de la même robe, mais sans le foulard<sup>22</sup>. Le spectateur fait le lien avec l'image qui a précédé. Il se dit que c'est le même personnage, mais que nous sommes ailleurs. De même, si une trame sonore tonitruante provient de la scène et couvre les paroles des acteurs, le spectateur peut compléter les bribes de conversation entendues. « Les inputs reçus par le cerveau sont associativement liés à eux-mêmes, accaparant le présent, et associativement liés à ce qui suivra normalement.<sup>23</sup> » Le cerveau n'a pas besoin de l'image complète, ce qui semble une autre évidence. Mais il apparaît important ici de relever ces modes de fonctionnement du cerveau pour situer ce travail tant au niveau de la composition dramaturgique que de la configuration scénique. Si des phrases ou des actions achoppent à l'intérieur du texte, c'est aussi vrai pour les trajets des acteurs ou par exemple un accessoire qui a disparu.

### 2.5.3 La représentation invariante de la mémoire

Alors qu'un ordinateur doit à chaque changement de position, changement d'éclairage ou de forme composer un autre modèle mathématique, le cerveau du spectateur ne se pose même pas la question de savoir si oui ou non c'est le même

<sup>22</sup> *Dialogue sur le théâtre*, DVD, 2011, 15 min 47 s et 42 min 08 s

<sup>23</sup> Jeff Hawkins, En collaboration avec Sandra Bakeslee, *L'intelligence*, Paris, Edition Francaise Campus Press, 2005, p. 92.



visage. Pour un spectateur, un corps en mouvement est toujours le même. Cet aspect qui semble aussi naturel que la respiration apparaît un défi, pour l'instant insoluble, pour les concepteurs d'ordinateurs. Il s'agit de la reconnaissance immédiate, par exemple, d'un visage sur scène.

Jusqu'ici l'essai scénique, outre le contexte, s'est construit à partir d'un spectateur émancipé qui anticipe. Le projet consiste, en plus de l'imbrication des contextes, à se servir de ce que le spectateur connaît (un studio de tournage) pour justement déjouer ses prédictions.

Si la prédiction d'intention est une fonction neurologique qui s'applique à tout moment, le sens pour sa part est produit ou déduit. Les personnages entament une phrase, la laisse en suspend et le cerveau du spectateur y ajoute quelques mots ou demeure en apnée. Ces points de suspension, ces phrases incomplètes suggèrent une ouverture. À partir d'un silence, la pièce peut prendre toutes les directions. « [...] en rompant avec le principe qui mettrait toujours la parole au service de l'action, les dramaturgies du siècle ont redonné de l'importance au silence et aux différentes façons de le rompre.<sup>24</sup> » Cette rupture participe aussi à l'élaboration du sens. Le contenu de la pièce c'est aussi (peut-être surtout) sa nature fragmentée et incomplète.

## 2.6 La volonté de sens

Les journaux sont remplis d'événements qui semblent injustes, inexplicables, insensés. On peut penser à une façade qui s'écroule, une balle perdue qui blesse un cycliste, peu importe. Ces faits divers ont certes une explication physique qui nous est donnée a posteriori, mais ils brisent le fil convenu des événements, ils modifient

---

<sup>24</sup> Jean-Pierre Ryngaert en collaboration avec Joseph Danan et Sandrine Le Pors, *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles : Actes sud papiers, Conservatoire national supérieur d'art dramatique, 2005, p.8.

radicalement la suite. L'être humain cherche toujours la cause, le pourquoi, une explication dans le domaine physique. C'est ce qui l'a fait progresser, mais il vit très mal avec l'absence de réponses à ses questions. Alors il invente des réponses, souvent irrationnelles.

À l'intérieur du texte *Dialogue sur le théâtre*, c'est un choix artistique délibéré d'illustrer ce monde où la vie se termine abruptement en laissant des points de suspension, en n'expliquant pas les événements. Dans le cas de ce mémoire, le contexte justifie d'une certaine manière l'absence de conclusion, en ce sens où l'émission se termine. La fenêtre sur la représentation est ouverte, mais se referme tout simplement lorsque la durée de l'enregistrement de l'émission de télévision se termine. Le contexte factuel (la captation devant public d'une émission de télévision) oriente le regard et aussi détermine la durée. La durée probable de la captation permet, dans une certaine mesure, de justifier le fait d'une absence de conclusion sensée qui bouclerait la boucle et clarifierait les enjeux, puisque l'émission se termine. Le sens de la représentation réside davantage dans la fragmentation du récit, dans la structure de la pièce que dans une relation de cause à effet.

Le Docteur Crête, dans *Dialogue sur le théâtre*, cite Gilles Deleuze qui déclare que le sens « n'est jamais principe ou origine, il est produit<sup>25</sup> ». Quels constats peut-on faire après une première version écrite? Quel sens la pièce écrite finale produit-elle? Ou plutôt les sens, les interprétations? On constate qu'il y a deux modes d'interprétations du monde à l'intérieur de la pièce proposée : l'un intuitif (celui du personnage de l'auteur), l'autre rationnel incarné par l'animateur. Ils utilisent deux langages différents. On peut y voir aussi la tentative du théâtre (noyé dans un appareillage audiovisuel) d'exister, de raconter la vie. La pièce à laquelle on réfère est une pièce fragmentée, un monde qui nous parvient par bribes, avec un héros qui disparaît, qui

---

<sup>25</sup> Gilles, Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, p. 200.

tire sa révérence. Les personnages sont anonymes, sans âge, ils occupent des fonctions. On peut y voir un thème souterrain par la dichotomie ville-campagne, ou célébrité-anonymat, théorie-pratique, théâtre-télévision, individus-groupe. Il y des conflits proposés, mais pas de résolutions. C'est au spectateur, devant l'absence de réponse de faire des choix. On pourrait préférer l'idée qu'il y a une multiplicité de réponses, plusieurs sens à donner à la pièce.

Suite à une première version du texte, à la fabrication d'une matrice sur laquelle s'échafaudera la représentation, la production du sens ne sera pas complétée. Le spectateur, sur d'autres modes, peut ressentir de la tristesse, trouver la pièce hilarante, le jeu d'acteur inventif, ou encore ne pas comprendre la proposition, ou détester les costumes. Ce sont là des éléments tributaires de la mise en scène à la fois inclus dans le texte et à élaborer. Ce sont là aussi des éléments qui trouvent au fil du temps des éclairages différents, qui prennent sens souvent en regard d'autres œuvres contemporaines ou pas. Une fois la représentation terminée, la pièce rejoint dans la mémoire du spectateur d'autres images, d'autres récits qui s'éclairent mutuellement.

## 2.7 La relation de l'acteur aux spectateurs

Dans la relation souhaitée avec les spectateurs, l'acteur joue un rôle de premier plan. Il n'est pas que défenseur du texte. Par le niveau de jeu souhaité, il dit au spectateur : « je sais que vous savez que je joue et je joue avec vous. » J'ai travaillé, pour réaliser cet essai scénique, avec des comédiens possédant plusieurs années d'expérience. Des acteurs qui ont vécu des dizaines de processus de création, dans des conditions matérielles diverses. Certains connaissaient mon univers d'autres non et, pour des raisons de disponibilité, nous avions devant nous très peu de répétitions. Cet aspect concret de la réalité théâtrale était toutefois contrebalancé par une idée très précise du résultat escompté. Nous n'étions pas dans un processus de recherche formelle,

prenant appui sur plusieurs mois de laboratoires, mais dans une démarche allant directement au résultat. Mis à part les enchaînements, chaque scène a été répétée deux fois. On peut qualifier ces acteurs d'acteurs-créateurs, car l'interprétation part d'eux. L'interprétation qu'ils proposent est orientée et non imposée. Cette façon de faire trouve sa source chez Robert Gravel, non seulement dans le peu de temps alloué aux répétitions, mais dans la responsabilité de l'acteur, dans une certaine collégialité, un certain esprit de troupe. La complicité entre les acteurs était aussi ressentie par les spectateurs.

« Prôner le fait de ne pas répéter beaucoup, afin de garder une certaine spontanéité et une place pour l'accident. Se mettre d'accord sur l'essentiel, c'est-à-dire la situation à jouer et la grandeur du corridor dans lequel les comédiens vont s'engager ou la marge de manœuvre des personnages qui viendront d'eux-mêmes. Au bout du compte, beaucoup de liberté dans l'exécution! Résultat : autocritique constante et passionnante des comédiens entre eux due à la mouvance et à l'unicité de chaque représentation.<sup>26</sup> »

L'interprétation part de la proposition de l'acteur et sa lecture du texte éclaire celle de l'auteur. Les répliques mal senties sont très souvent abandonnées, le texte matriciel subit toutes sortes de modifications avec pour objectif la relation avec le spectateur. Ce qui est important n'est pas la ligne exacte, mais l'idée, la situation. Il n'y a pas de phrase sacrée à laquelle on ne peut apporter de modifications. Comme chez Gravel, à l'intérieur de cette recherche création, l'auteur et le metteur en scène étant la même personne, les modifications au texte s'effectuent tout au long des répétitions. Il en ressort une fluidité du langage et du récit.

La fameuse citation de Pascal : « Se moquer de la philosophie, c'est vraiment philosopher » pourrait aussi se décliner en « Se moquer du théâtre, c'est vraiment faire du théâtre ». Le fait de montrer la préparation des acteurs, de jouer leur

---

<sup>26</sup> Robert Gravel, *Durocher le milliardaire*, Nouveau théâtre expérimental, Montréal, cahier VIII, mars 1991 décembre 1992, p. 4.



énervement devant une situation, de les voir chercher la sortie, de parler d'une pièce inachevée et qui ne sera jamais montée de façon autonome tout cela est fait dans l'optique d'un plaisir partagé avec l'auditoire et instaure ce qu'on pourrait appeler un deuxième degré. « Montrer le processus, la fabrique du théâtre, ne joue pas comme une simple mise à distance, mais comme manière d'intensifier la relation du spectateur et renforçant l'effet de présent de sa perception.<sup>27</sup> »

---

<sup>27</sup> Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre?* Paris, Éditions Gallimard, 2006, p. 841.

### CHAPITRE III

#### LA PRIMAUTÉ DE LA STRUCTURE FICTIONNELLE

La structure sur laquelle s'est construit cet essai scénique a dépassé dans une certaine mesure les intentions de départ. Une modalité, qui bien que n'étant pas propre au théâtre, est apparue. Il s'agit d'un processus où ce qui est produit (dans le cas présent un matériau textuel menant à une représentation) devient lui-même producteur.

« La société est produite par les interactions entre les individus, mais la société, une fois produite, rétroagit sur les individus et les produit. S'il n'y avait pas la société et sa culture, un langage, un savoir acquis, nous ne serions pas des individus humains. Autrement dit, les individus produisent la société qui produit les individus<sup>28</sup>. »

Par analogie, on peut dire que la partition textuelle initiale, le dispositif dramaturgique engendre lui-même des possibilités textuelles. Notre texte matriciel une fois produit, engendrera potentiellement d'autres scènes et aussi d'autres pièces entières<sup>29</sup>. En résumé, en cherchant simplement à questionner l'absence de quatrième mur dans mes créations antérieures, l'essai scénique a produit plusieurs textes de fiction soulevant plusieurs réflexions.

Une fois le texte matriciel écrit, on pourrait supposer que l'étape suivante est de le transposer à la scène. Mais ce qui est en jeu (la relation aux spectateurs) implique plusieurs modalités. D'une part, le texte n'est jamais complété. Il subira dans un premier temps des modifications mineures, des ajustements langagiers, des

---

<sup>28</sup> Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, p. 100.

<sup>29</sup> Voir la *Tétralogie de l'Impossible* programmée pour la saison 2011-12 du théâtre Espace Libre ([www.espacelibre.qc.ca](http://www.espacelibre.qc.ca))

contextualisations (notamment la prise en compte du destinataire qui est parfois, l'auditoire en studio, les téléspectateurs fictionnels à la maison ou l'invité sur le plateau). La partition textuelle sortira du domaine littéraire pour s'incarner. Mais, le plus surprenant, c'est que le texte engendrera une constellation d'autres pièces, d'autres scènes potentielles. La structure de l'entrevue est porteuse; on peut imaginer une infinité d'entrevues. De plus, les scènes inachevées, les personnages évoqués, le passé des protagonistes laissent les spectateurs sur leur faim et ne demandent qu'à être complétés. Cet aspect demeure une « découverte » en ce sens que ce n'était pas le but de la recherche ni le résultat anticipé.

Ce qui me semble premier dans tout ce processus de recherche création, c'est la prépondérance de la structure textuelle, ce *Dialogue sur le théâtre* est avant tout une structure. Cette forme de l'essai scénique dynamise la relation au spectateur mais sa potentialité dépasse aussi le simple fait de diffuser du contenu.

La structure du plateau de télévision va engendrer une série de quatre autres entrevues.<sup>30</sup> Cette structure est donc porteuse d'une potentialité quant aux extraits de pièces. Il est possible, à l'intérieur même de la matrice, d'ajouter ou de permuter les extraits de la pièce évoquée. De plus, l'animateur et l'auteur pourraient deviser sur toutes sortes de pièces voire sur une infinité de sujets. La volonté de départ de déjouer la prédiction d'intention en laissant des phrases en suspend, en laissant des scènes inachevées, laisse place à la possibilité de compléter ou développer ces fragments. C'est sans doute au final la structure même de l'essai scénique avec ses allers-retours entre l'entrevue et les extraits de pièce qui offre les plus grandes potentialités.

---

<sup>30</sup> Voir la *Tétralogie de l'Impossible* programmée pour la saison 2011-12 du théâtre Espace Libre ([www.espacelibre.qc.ca](http://www.espacelibre.qc.ca))

### 3.1 La structure narrative

La pièce évoquée (*Une galaxie spirale dans la chevelure de Bérénice*) est volontairement embrouillée. Il s'y succède « une série de scènes incompréhensibles jusqu'à ce que naisse la compréhension<sup>31</sup> ». La pièce contient un mythe, des monologues, des dialogues, des citations multiples, une scène muette. L'histoire est racontée selon une chronologie déroutante : si le monologue initial fait figure de commencement, certaines scènes semblent antérieures ou difficiles à situer, quelques scènes ont visiblement lieu en hiver, d'autres encore durant l'été, on réfère à une séparation il y a neuf mois, et ainsi de suite. Le tout prend place dans le cadre d'une émission de télévision où on discute de théâtre.

D'autre part, la direction d'acteur propose un jeu très réaliste dans les extraits de la pièce *Une galaxie spirale dans la chevelure de Bérénice* et lors de l'entrevue, mais aussi un « non-jeu », c'est-à-dire un relâchement corporel et vocal lorsque la situation suggère que l'action n'est plus captée par les caméras. Cette façon de faire contrebalance le côté alambiqué du récit en ce sens où le spectateur n'a pas à chercher une clef pour comprendre le niveau de jeu. « La très haute complexité débouche à la limite sur la désintégration.<sup>32</sup> » Les choix de mise en scène visent à rejoindre le spectateur. C'est pourquoi, comme pour la langue, nous ne faisons pas dans l'abstraction physique ou la jonglerie phonétique, mais dans un jeu d'acteur immédiatement lisible.

---

<sup>31</sup> Citation de Brecht faite par le Docteur Crête. *Dialogue sur le théâtre*, Appendice A, Version matricielle, p. 69.

<sup>32</sup> Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*. Paris, Éditions du Seuil, 2005, p. 142.



Rappelons que notre recherche porte sur la relation au spectateur et qu'il faut, comme le dit le personnage de l'auteur, « parler la langue de celui qui écoute <sup>33</sup> ». Cela ajoute à l'effet de réel et parfois à l'humour. Si de la poésie ou des niveaux de langue différents sont parfois utilisés, ils sont désignés comme tels. Le docteur Crête précise qu'on lui dit de lire un poème. Il y a alors un effet comique entre le côté prosaïque de la langue du personnage de l'auteur et le poème de Louis Aragon surarticulé.<sup>34</sup> Le docteur Crête use également de façon explicite de citations faisant étalage de sa vaste culture mais aussi utilisant une langue littéraire qui produit un effet comique dans son dialogue avec l'auteur. Le choix d'une langue familière a pour objectif de faciliter la relation au spectateur (il n'est pas en train de déchiffrer des vers ou de traduire des métaphores). Cette posture de créateur facilite aussi l'apprentissage du texte chez les acteurs. Ce qui importe ici ce n'est pas de voir la prouesse technique d'un acteur, mais la justesse de ce qui est énoncé.

Le texte, sous des apparences légères, semble n'être qu'une conversation. « La conversation, elle, serait décousue, imprévisible, dénuée de toute autre ambition que d'occuper l'état de vacance de ceux qu'elle rassemble, et son issue ne devrait fâcher ni léser qui que ce soit.<sup>35</sup> » Il est vrai que l'ambition du personnage de l'animateur est de remplir un espace à l'intérieur d'une grille horaire. C'est son émission qui le préoccupe au-delà de la qualité de l'entrevue, mais la forme dialoguée n'est pas fermée sur lui et son invité, mais ouverte vers le public. Le personnage du docteur Crête pose à l'auteur les questions qui devraient intéresser son auditoire en studio et celui fictionnel à la maison. Dans le cas de cet essai scénique, il est davantage un médiateur qu'un simple interlocuteur. Il tient le rôle du maître du jeu.

### 3.2 La forme dialoguée

<sup>33</sup> *Dialogue sur le théâtre*, DVD, 2011, 37 min 55 s

<sup>34</sup> *Ibid.*, 5 min 24 s

<sup>35</sup> Erving Goffman cité dans Jean-Pierre Ryngeart, op. cit., p. 17.

Ce n'est pas toujours le cas, mais le dialogue de théâtre ferme souvent le quatrième mur. Lorsque, en général, deux personnages se parlent, ils le font sans tenir compte des spectateurs. Cet état de fait pourrait nuire à qui veut s'adresser directement au spectateur. Mais les dialogues proposés dans cet échange entre le docteur Crête et son invité incluent les spectateurs. C'est qu'il y a clairement en place un principe de double énonciation.

« Historiquement, ce principe d'information règle les échanges et fait en sorte que toute réplique adressée au partenaire l'est au moins autant au tiers, lecteur ou spectateur. Or, il arrive que l'adresse au tiers, déborde et l'emporte sur la parole destinée au partenaire personnage, dévoilant par là son caractère artificiel. »<sup>36</sup>

Cette façon de s'adresser au public sous le couvert d'une conversation vise aussi à inclure les spectateurs dans le jeu de la représentation, dans l'aspect parodique de la démonstration théâtrale.

Sous ses airs d'une conversation entre « collègues », ce *Dialogue sur le théâtre* soulève de vraies questions. Par exemple, l'auteur explique qu'il procède par montage, on s'interroge sur la fabrication du sens. La pièce évoquée *Une galaxie spirale dans la chevelure de Bérénice* traite de la disparition d'une amitié, de l'individualisme cependant ces questions sont laissées en suspend, sous les rires ou l'agacement des spectateurs.

« Dans la mesure où la conversation procède souvent par sujets, abordés puis abandonnés, ou repris au gré de l'apparente fantaisie de leurs initiateurs (on

---

<sup>36</sup> Jean-Pierre Ryngeart, op. cit., p. 18.

parle volontiers de “conversation décousue”). Elle peut servir de façon implicite au dialogue fragmenté ou éclaté. »<sup>37</sup>

Cette forme dialoguée entre le docteur Crête et son invité a effectivement permis d'aborder une pièce en chantier incomplète et éclatée. Le dialogue entre le docteur Crête et l'auteur nous renvoyait à la pièce en chantier dans le but de la comprendre, mais aussi lorsque la conversation entre l'animateur et son invité était au point mort, on retournait à la pièce pour y voir le développement. La mécanique mise en place permettait d'exposer les fragments et dans une certaine mesure de combler les manques de cette pièce en chantier. Par exemple, à un certain moment, l'auteur se lève et raconte une scène complète pour introduire la scène suivante<sup>38</sup>. L'animateur de son côté, en retournant aux extraits de pièce, cherche parfois une bouée pour sauver son émission devant cet auteur dont les silences sont interminables. L'auteur en manque d'explication s'y réfère en alléguant que les extraits éclaireraient ses propos obscurs. Puis, des scènes inachevées, on revenait à l'entrevue, qui a servi à combler les vides laissés par « *Une galaxie spirale dans la chevelure de Bérénice* », mais aussi à commenter, à réfléchir sur le théâtre.

### 3.3 Le commentaire

Cette médiation avec les spectateurs, ce commentaire sur la représentation, forme en quelque sorte un *sur-dialogue*. « Plus largement, nous pouvons constater que “l'autre dialogue”, qu'il s'agisse du dialogue des monologues ou du sur-dialogue, est un dialogue *médiatisé*. »<sup>39</sup> Cependant cette médiation ne se fait pas par le biais des didascalies ou par un simple effet de montage. La médiation se produit en direct par

---

<sup>37</sup> *Ibid* p. 20.

<sup>38</sup> Appendice A, Version matricielle, p. 63.

<sup>39</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Dialoguer, Un nouveau partage des voix*, Louvain-la-Neuve, *Études théâtrales*, 2004, no 31. p. 20.

un dialogue entre un auteur et un animateur. Elle se produit avec pour complice l'auditoire.

Les commentaires, les questions débattues entre le docteur Crête et l'auteur s'adressent explicitement à l'auditoire réel et fictif. C'est un dialogue adressé qui est mis en place par le dispositif fictionnel de l'entrevue.

« Le caractère dialogique du discours ne tient pas à ces contenus, pas plus qu'il ne se fonde sur l'alternance des répliques [...] Ne reste, pour définir le noyau dialogique, le trait dialogique le plus distinctif que *l'adresse*. [...] Mais pour que la dimension dialogique soit avérée, et le concept pertinent, il faut en outre que ce discours "adressé à" le soit à quelqu'un, ou quelque chose, en puissance de parler aussi, en capacité de réponse.<sup>40</sup> »

Notre essai scénique *Dialogue sur le théâtre* de par sa volonté d'établir une relation avec le spectateur, de métaphoriquement dialoguer avec lui, suggère cette possibilité de réponse. Par exemple, lorsque le docteur tend la main en indiquant au spectateur de compléter une citation. Aussi dans la version présentée lors de l'entracte sur le plateau de télévision, un spectateur se lève de son siège et demande un autographe à l'animateur vedette<sup>41</sup>. Cet effet de mise en scène jouait sur le fait que celui à qui s'adressait le dialogue était en « capacité de réponse ». La situation allait jusqu'à lui enjoindre de s'inclure dans la représentation. Cette autre façon de briser le quatrième mur (par la présence du spectateur qui s'insère dans la représentation) était parfaitement cohérente avec le rôle fictionnel attribué au public dans ce studio de télévision où travaille un animateur vedette.

<sup>40</sup> Denis Guénoun, *Dialoguer, Actions et adresses*. Louvain-la-Neuve, *Études théâtrales*, 2004, no 31. p. 134.

<sup>41</sup> *Dialogue sur le théâtre*, DVD. 2011, 26 min. 17 s.



### 3.4 La conception scénique

La structure fictionnelle avec l'imbrication des contextes, la forme dialoguée, la possibilité de permettre l'ajout ou la permutation de scènes, la présence de métathéâtre était déjà incluse dans la version matricielle du texte. Comme le travail ici présenté en est un d'écriture scénique, plusieurs autres éléments devaient être pris en compte pour concrétiser cette recherche création. L'apport des autres concepteurs d'une part, mais avant tout la réalité matérielle.

#### 3.4.1 La matérialité

C'est une lapalissade d'affirmer que la réalité matérielle des conditions de la réalisation d'une œuvre est déterminante. L'essai scénique a pu bénéficier d'un studio théâtre équipé de gradins, d'éclairages, de système de sonorisation. Il a aussi pu bénéficier de concepteurs : scénographe, éclairagiste, costumiers, directrice de production, techniciens de scène pour ne nommer que ceux-là. Il y a d'une part un apport au niveau des idées et d'autre part une matérialité physique avec laquelle il devient possible de créer. Dans cet art collectif qu'est le théâtre, le travail de l'équipe en entier compte. Une des difficultés du mémoire création est de s'extraire de la tentation de faire cavalier seul (ce qui était le cas depuis le début du parcours académique) et de faire équipe. Le créateur principal doit demeurer poreux aux idées et opinions de l'équipe. C'est la meilleure idée qui triomphe, pas nécessairement celle de l'auteur-metteur en scène. De plus il ne faut pas l'oublier, mais la structure, le texte matriciel imposent déjà l'environnement. L'autre difficulté est de ne pas perdre de vue son sujet.

### 3.4.2 Les concepteurs

Les didascalies de la première version du texte supposaient une zone télévision à l'avant-scène et un tréteau muni d'un rideau pour la zone théâtre. Suite aux premières discussions quant à la matérialisation du texte, un choix diamétralement opposé s'est effectué, pour des raisons d'efficacité. Si nous voulons un contact avec le spectateur, il nous apparaissait important de rapprocher le théâtre des spectateurs. La scénographe a donc proposé une seconde maquette.

Les entrées et les sorties sont déterminées maintenant par cette scénographie qui maximalise le contexte souhaité. Les scènes d'entrevues se déroulent sur une tribune située à l'arrière-scène et les extraits de la pièce de théâtre évoquée sont joués à l'avant. Ce rapprochement des scènes théâtrales du public concordait avec la volonté d'optimiser la relation au spectateur. Des panneaux situés sur les côtés donnent quatre possibilités d'entrée ou de sortie.

Lorsque l'on pense aux concepteurs, il va de soi que l'on imagine le scénographe, l'éclairagiste et le sonorisateur. Pour ma part, les interprètes sont aussi les créateurs du spectacle. La proposition venant d'un acteur de marcher en cercle a ouvert la voie à une autre scène où on marche dans l'autre direction. D'un mouvement où un acteur fait tourner les glaçons dans un verre, le metteur en scène le reprend pour suggérer à une comédienne de tourner un filtre de thé. Ce sont très souvent les acteurs, comme il a été souligné plus tôt, qui génèrent les idées de mise en scène. À posteriori, on retrouve souvent une justification dans le texte matriciel. Le texte ne parlait-il pas d'une pièce où tout tourne autour de la première scène comme dans un système solaire, comme à l'école primaire lorsque l'on traçait des ensembles en mathématiques? Il est juste de dire que tout se trouve déjà dans le texte, mais c'est surtout la dynamique du passage en répétition, de l'intégration de la réalité matérielle.



### 3.4.3 Le studio

Le dispositif fictionnel suggéré dans le texte matriciel de l'essai scénique inclut (outre le dialogue, l'adresse, et des fragments d'une pièce inachevée) un lieu déterminant qui inclut des caméras. En plus de faire pratiquement partie de la distribution, compte tenu de la place qu'elles occupent dans l'espace, elles renvoient à un ailleurs. Le docteur Crête s'adresse aux caméras parce que son principal auditoire est télévisuel, les caméras ne sont pas que les témoins de l'action, elles sont le mode par lequel le personnage du docteur Crête atteint son principal destinataire. Les caméras supposent aussi qu'une scène est cadrée. Ce qui ouvre des possibilités de mise en scène. Lorsqu'une action est cadrée, il peut se passer d'autres actions sur le plateau (par exemple un acteur cherchant la sortie), découvrant ainsi « l'envers du décor télévisuel ». Le spectateur, qui joue le rôle de l'auditoire, a accès à ce que les spectateurs fictionnels à la maison de voient pas. Il est témoin de la préparation des acteurs, assiste à des scènes, ou des accidents, qui seront possiblement coupés lors du montage. On pourrait aussi laisser un appareillage à vue sans que cela ne gêne l'émission supposément retransmise. Autrement dit, le plateau théâtral est pensé en fonction d'une autre représentation, celle télévisuelle.

Un personnage féminin qui assure la régie de plateau s'adresse à l'auditoire en permanence. Elle leur demande d'applaudir, elle intègre et limite les actions venant de l'auditoire (c'est elle qui retournera le spectateur venu demander un autographe au docteur Crête).

Le studio possède aussi deux caractéristiques : en onde, ou hors d'onde. Ce qui suggère deux états de jeu différent. Un premier où tout est orienté vers l'auditoire et vers les caméras. Tandis que lorsque le studio est hors d'onde les acteurs jouent sans tenir compte de la présence des spectateurs. Le studio est un espace vide à remplir. Ce qu'on y met procède des choix de mise en scène. Le mobilier, les accessoires, les

coulisses, les extensions électriques, les projecteurs inutilisés peuvent ou non peupler la scène. Au départ j'imaginai le théâtre vide, sans aucun « habillage ». C'est la proposition des concepteurs qui a triomphé. Un décor a été créé pour faire apparaître ce théâtre adressé aux spectateurs.

### 3.5 Le personnage du docteur Crête

Dans cet essai scénique figure un personnage incontournable : le docteur Crête. L'année théâtrale 2001 au Québec a été marquée par l'aventure de théâtre scientifique « *Les laboratoires Crête* ». L'auteur et comédien Stéphane Crête a réalisé une série d'expériences sur les états de conscience altérés chez l'acteur en représentation.<sup>42</sup> Le personnage (davantage un double) incarné par Stéphane Crête, se faisait scientifique et donnait une conférence démonstration où la mise en scène du protocole scientifique se mêlait aux extraits de théâtre devant un auditoire à la fois captivé et hilare. Ce personnage s'est imposé lors de la rédaction du texte matriciel pour plusieurs raisons.

Pour une partie des spectateurs, il s'agissait d'une figure connue, tissant ainsi un lien de réciprocité. Pour des raisons strictement fictionnelles, il incarnait de façon dérisoire une sommité autoproclamée dans le domaine des sciences théâtrales. Ce personnage-comédien introduisait aussi une forme d'intrusion du réel, puisqu'il est véritablement une vedette de la télévision et qu'il pourrait effectivement animer ce genre d'émission, ayant lui-même touché à la variété. Il faut aussi ajouter que ce comédien est un complice de longue date, que j'ai une confiance entière en ses capacités et qu'il connaît bien mon travail.

---

<sup>42</sup> Gunter De Villier, *Les laboratoires Crête*, Montréal, Éditions Les 400 coups. 2008, 198 p.

Ce personnage est central au spectacle et il cumule toutes sortes de fonctions dramaturgiques et référentielles. Personnage à la fois réel et fictif, le docteur Crête est dans cet essai scénique devenu animateur d'une émission de télévision (un peu à regret). Il est le médiateur, il est pour une partie des spectateurs un référent commun (plusieurs connaissent son travail), il participe à un jeu d'autofiction, il représente le vedettariat, la prédominance de la télévision sur le théâtre... Il collabore grandement de par sa façon démonstrative de jouer à créer cette distance qui rapproche. Il est porteur de l'ironie qui traverse la représentation.

### 3.6 Rompre la convention

Lors de la version présentée de cet essai scénique, à la toute fin le studio s'éteint et l'éclairage apparaît sur un personnage seul<sup>43</sup>. Le studio, le contexte d'énonciation, la médiation ont disparu pour nous laisser avec un personnage de théâtre monologuant. Cela ne tient pas la route, on fait fi de tout ce qui a précédé. Si l'essentiel de ce travail est l'imbrication de différents contextes d'énonciation permettant le « dialogue » avec les spectateurs, pourquoi les faire disparaître? Si l'essentiel de cet essai scénique repose sur l'architecture fictionnelle, en quoi sa disparition sert-elle le propos?

Lors d'une version à venir<sup>44</sup>, cette scène ne sera pas rendue de cette façon. Le studio ne disparaîtra pas subitement. L'émission se terminera. L'acteur ne pouvant terminer son monologue exprimera sa frustration à l'auteur. Il défilera ainsi le contenu qu'il n'a pas pu livrer sous les projecteurs sous la forme de dialogue avec, par exemple, une réplique comme celle-ci : « C'est frustrant. J'ai pas eu le temps de finir. J'devais parler d'Œdipe roi. Du déni. C'était le moment d'émotion de la pièce... »

<sup>43</sup> *Dialogue sur le théâtre*, DVD, 2011, 50 min. 40 s.

<sup>44</sup> Les 1 et 2 mars 2012, à Espace Libre dans le cadre de « *La Tétralogie de l'impossible*. »

L'erreur de faire disparaître tout ce sur quoi repose la proposition scénique tient à plusieurs aspects. La convention du studio n'étant plus, tous les mécanismes d'adresse, les questions contextuelles (le lieu, temps, la réplique) et la relation souhaitée aux spectateurs s'effondrent. Si ce personnage n'est plus en studio où est-il? Comment se trouve-t-il précipité sur une scène? À qui parle-t-il? À la salle? Pourquoi maintenant?

Cette idée de terminer ainsi la pièce est apparue suite à la première lecture de la version matricielle, pour répondre à une question soulevée. Cette pièce use de deux modes de communication (la télévision et le théâtre) : lequel triomphe? On a demandé à l'auteur de départager, de choisir le gagnant de cette joute. Mais ce n'était pas le propos. La pièce à laquelle réfère le Docteur Crête et son invité est fragmentée, incomplète, pourquoi faudrait-il conclure? C'est la dynamique entre ces deux univers qui est intéressante. La pièce *Une galaxie spirale dans la chevelure de Bérénice* est incomplète, elle doit se terminer avec la fin de l'émission de télévision, car la structure c'est la pièce. Il peut se dire des répliques « hors d'onde » mais sans briser ce sur quoi l'essai scénique est échafaudé. Il faut pour le dire autrement assumer entièrement l'idée maîtresse.

## CONCLUSION

C'est la prise en compte permanente du spectateur, le questionnement sur sa place déterminante à l'intérieur de mon travail de création que j'ai tenté de circonscrire en recourant à diverses stratégies, à commencer par le contexte d'énonciation. Depuis la première version du texte et en regard de toutes les versions qui suivront, le questionnement sur la relation au spectateur est demeuré.

Dans les derniers jours de ce processus de création, j'ai été envahi de sérieux doutes. Pourquoi tous ces palabres autour du contexte ? Pourquoi ne pas raconter cette histoire (même fragmentée) sans ce plateau de télévision ? Ne sommes-nous pas en présence de la formule mille fois utilisée de théâtre dans le théâtre ?

Une entrevue avec Hervé Fisher autour du centième anniversaire de naissance de Marshall McLuhan<sup>45</sup> m'éclaira. Pour McLuhan, la technologie, les médias ne sont que le prolongement de l'individu. Au même titre que la chaussure ou les lunettes, la télévision nous modèle, nous prolonge. Il anticipait les téléphones cellulaires, les médias sociaux et autres objets dont nous faisons allégrement usage. Le mémoire création fait de même. Le prolongement des personnages, c'est l'environnement qui les modèle. Ils évoluent dans un monde où l'interface s'épaissit, où notre rapport au réel ne cesse de s'éloigner. La réalité ne nous paraît digeste que si elle est médiatisée. On annonce un concours sur internet, le Dr Crête parle au téléphone dès qu'il a une pause, mais surtout le dispositif correspond à notre environnement.

Le nœud de la fable *Une galaxie spirale dans la chevelure de Bérénice*, c'est la mort d'un homme. Nous n'en sommes pas témoins. Cette histoire nous est racontée à

---

<sup>45</sup> [http://www.radio-canada.ca/emissions/les\\_annees\\_lumiere/2011-2012/chronique.asp?idChronique=172880](http://www.radio-canada.ca/emissions/les_annees_lumiere/2011-2012/chronique.asp?idChronique=172880)



l'intérieure d'une pièce de théâtre. Cette pièce arrive à nous lors d'une entrevue. Elle est évoquée par bribes à l'intérieur d'une émission de télévision.

La dramaturgie, la façon de raconter des histoires se modifient avec les outils nous entourant. L'essai scénique *Dialogue sur le théâtre* est construit comme une page web. On pourrait cliquer sur un hyperlien, par exemple un personnage (disons le préposé aux stationnements) et avoir accès à son histoire, son passé et ainsi mieux comprendre son comportement. C'est un des résultats inattendus de cet essai, le texte produit potentiellement d'autres textes. Le contexte du plateau peut se prêter à la narration d'autres récits, mais ce n'est pas tout. Dans l'optique d'une autre étape, d'un prolongement de cette œuvre vers une constellation narrative, il y aurait de la place pour plusieurs nouvelles fenêtres. Un drame vécu par le personnage de « la régisseuse » (par exemple sa sœur est atteinte d'une maladie dégénérative), on pourrait imaginer un personnage regardant l'émission de chez lui ou la commentant après la télédiffusion, on pourrait savoir ce qui s'est passé à Chibougamau et que l'auteur ne veut pas raconter<sup>46</sup>, ainsi de suite.

La volonté de déjouer la prédiction d'intention par des ruptures de ton et des cassures dans le fil narratif a eu pour conséquence de mettre en place tout un système dramatique qui ne demande qu'à être exploré, élaboré. Le spectateur revient chez lui avec des fragments qu'il ne va pas nécessairement compléter. Il en sort avec le désir du théâtre, d'une suite, d'une réponse théâtrale à ces vides. *Une galaxie spirale dans la chevelure de Bérénice* pourrait-elle se déployer sans ce contexte du plateau de télévision ? Ce ne serait pas la même pièce. La rupture proposée à la fin de la version présentée (de faire disparaître le studio) n'est pas porteuse.

---

<sup>46</sup> Appendice A, Version matricielle, p. 67.



On voit venir la ritournelle du contenant et du contenu. Le contexte du plateau de télévision a servi à transporter du contenu jusqu'à la scène, a permis de citer Deleuze, Brecht, Benjamin, Bergson, de lire un poème de Louis Aragon, de raconter une légende, de référer à Œdipe, de mentionner Witkiewicz, Eisenstein, Visniec. Le texte contenait même un emprunt à Guy Debord : « Reconnu ? Par qui ? <sup>47</sup> » Tout cela sans douleur, sans lourdeur, presque à l'insu des spectateurs. De guenilles en pinson à gros bec, de contravention et partie de badminton, la banalité apparente des dialogues a permis la mise en évidence de la théâtralité. Une épaisseur de contenu cachée sous une banalité littéraire, et portée par un dispositif. Plus qu'un contexte, c'est le dispositif que je cherche pour permettre aux fragments d'exister. Voilà une des réponses que m'a permis ce regard autopoïétique. D'autres œuvres suivront avec toujours cette même volonté de m'adresser aux spectateurs.

---

<sup>47</sup> *Dialogue sur le théâtre*, DVD, 2011 36 min 22 s

## APPENDICE A

### VERSION MATRICIELLE

# DIALOGUE SUR LE THÉÂTRE

(Déclinaison scénique en deux parties)

par

FRANÇOIS MARQUIS

### Personnages (par ordre d'entrée en scène)

**La régisseuse :** Jeune, jolie et hyper efficace. Elle sourit aux gens, car sa fonction l'y oblige, autrement il faut que ça roule. D'une précision maniaque, on sent qu'elle va monter les échelons.

**Le Dr Crête :** Dans la quarantaine, mais bien conservé. Il jouit de son prestige. Fort d'une renommée acquise dans les sciences théâtrales, il a accepté un contrat comme animateur pour une série d'entrevues qui se passe aux quatre coins du Québec, mais il le regrette un peu. C'est un homme de science qui aime que le niveau soit élevé.

**L'auteur :** Âge indéfini. Il fait vieux, mais ce n'est pas clair. Lui qui écrit avec ses animaux de ferme au fond de son rang se demande encore pourquoi il a accepté l'invitation de la chaîne de télévision locale à participer à ce « Dialogue sur le théâtre ».

**Le gars :** Un autre dans la quarantaine. Calme, relaxe, parfaitement conscient de ses choix. Il dit ce qu'il pense et pense ce qu'il dit.

**La mère monoparentale :** Prototype de la femme moderne. Travailleuse autonome, qui a la garde de ses deux enfants; un d'âge scolaire l'autre à la garderie. Elle n'a pas le temps. Lorsque la scène commence, elle est déjà en retard pour un rendez-vous.

**Le préposé aux stationnements :** Un solitaire. Il a abandonné toute ambition et aime son travail. Il aime le pouvoir que lui confère son travail. Ses chemises sont repassées de façon impeccable, ses tiroirs bien classés.

**La femme du gars :** Grande anxieuse devant l'éternel. Elle cherche quelque chose dans la vie, mais elle ne sait pas quoi. L'amour peut-être? Ça va vite dans sa tête.

**Celui qui mène l'enquête :** Un vieux pro. Archétype sorti tout droit d'un roman policier. Il ne perd jamais son calme.

## PREMIÈRE PARTIE

*Sur scène, nous retrouvons deux fauteuils séparés par une table basse sur laquelle se trouve un pichet d'eau, et des cacahouètes; derrière ces deux fauteuils, un petit tréteau, orné d'un rideau rouge. Une caméra située à l'arrière des spectateurs captera ce qui se passera sur scène. Une deuxième caméra sera manipulée au milieu de l'action. Un perchiste tentera de capter le maximum de ce qui se dit sur le tréteau. On trouve aussi sur la scène des projecteurs sur pieds, facilement manipulables. L'avant-scène est éclairée. Une régisseuse de plateau marche de long en large. Elle porte un tailleur, un casque d'écoute et tient une tablette à la main. Elle donne des ordres inaudibles à gauche et à droite.*

**La régisseuse :** Bonsoir mesdames et messieurs... Bienvenue. Ce soir pour faire un effet lors de la retransmission du show... Vous allez entendre : *MESDAMES ET MESSIEURS ACCEUILLEZ CHALEUREUSEMENT...* ETC. Ça serait le fun que vous applaudissiez pour la prise de son... Merci.

*La régisseuse quitte du côté opposé d'où elle est venue. Le noir se fait puis on entend une musique, un projecteur de poursuite éclaire le fond du théâtre au moment où une voix préenregistrée fait entendre. « MESDAMES ET MESSIEURS, ACCUEILLEZ CHALEUREUSEMENT LE DOCTEUR CRÊTE ». Tous les spectateurs applaudissent. Un personnage élégant entre en jouant avec des entrées et des sorties dans le faisceau de la lumière*

**Dr C. :**

Ha! Ha!

Bonsoir, à tous et à toutes,

bienvenue, à une autre rencontre inusitée,



un autre voyage au cœur de la création,  
un autre accès inédit à la genèse d'un projet en construction,  
une plongée dans l'inconscient d'un auteur...

Bienvenue à :

DIALOGUE SUR LE THÉÂTRE.

Bienvenue à l'Université du Québec à...

Chicoutimi.

Ce soir, notre public est principalement formé,  
d'un groupe d'étudiants en philosophie;  
merci de vous joindre à nous.

Notre voyage hebdomadaire nous conduira cette fois  
loin des nouvelles technologies,  
des classiques revisités,  
des comédies musicales,  
de la performance,  
de la danse théâtre (pour ce qu'il en reste).

Ha! Ha!

Non, cette fois nous fréquenterons le minimalisme,  
la proximité,  
la parole,  
la construction complexe.

Mon invité?

Un homme qui,  
bien que travaillant exclusivement dans sa région natale,  
a su rencontrer le succès.

Lui-même un peu philosophe,  
 il n'en est pas à ses premières pièces.  
 Il est ici à ville de Saguenay,  
 chez lui,  
 il se passe de présentation.  
 Je vous demande de l'accueillir chaleureusement,  
 de lui souhaiter la bienvenue à Dialogue sur le théâtre.

*Apparaît un homme à l'âge indéfini, vêtu de façon modeste et visiblement un peu mal à l'aise sur ces grands plateaux de télévision. Il serre la main du Docteur Crête qui lui fait signe de prendre place. La régisseuse fait signe au public d'applaudir.*

Bonsoir, mon cher ami.

**L'auteur :** Bonsoir docteur Crête.

**Dr C. :** Prenez place. Bienvenu. Inutile de vous dire que je suis extrêmement heureux de vous recevoir.

(...)

Vous êtes un curieux personnage : une carrière à la fois discrète et florissante, des pièces, non seulement des pièces, des romans, des poèmes, à la fois simples et complexes, des univers comiques, tragiques, loufoques, angoissants, banals et stimulants, bref vous êtes un paradoxe...

**L'auteur :** (...)

**Dr C. :** Permettez, à titre d'exemple, que je donne au spectateur le titre de votre œuvre en chantier :

Une galaxie spirale dans la chevelure de Bérénice.

... Une galaxie spirale dans la chevelure de Bérénice...

Et, ce n'est pas tout,

sur mon petit carton, on me dit de lire ces mots de Louis Aragon :

« C'était un temps déraisonnable  
On avait mis les morts à table  
On faisait des châteaux de sable  
On prenait les loups pour des chiens  
Tout changeait de pôle et d'épaule  
La pièce était-elle ou non drôle  
Moi si j'y tenais mal mon rôle  
C'était de n'y comprendre rien »

Ça me paraît très mystérieux...

**L'auteur :** Bien... Le bout de texte d'Aragon, je me disais que, ça pourrait figurer comme mot dans le programme.

**Dr C. :** Ha! Ha! Vous écrivez le programme en même temps que la pièce... Parlez-nous de ce mystérieux titre.

**L'auteur :** Bien... Je trouve ça assez beau. On va comprendre plus tard ce que ça veut dire... Plus tard dans la pièce...

**Dr C. :** (...)

**L'auteur :** C'est une pièce qui a des clés... On comprend pas tout tout de suite... Ouin c'est ça.

**Dr C. :** Vous voulez dire qu'il y a une énigme?

**L'auteur :** Ouin, il faut comme entrer dans l'eau. Ça se passe pas à la surface, ça se passe en profondeur...

**Dr C. :** *Tendant la main aux étudiants en philosophie.* L'apèiron des présocratiques...

**L'auteur :** Pardon?

**Dr C. :** C'était une blague philosophique. Revenons à l'œuvre. D'abord c'est du théâtre, ce qui n'est pas banal pour vous qui avez écrit de la poésie, de la chanson, qui avez scénarisé... C'est un choix formel?

**L'auteur :** Ha!... Ouin... En fait, quand je pense à l'histoire, je fais des petits dessins qui ressemblent à des ensembles en mathématique : il y a des éléments qui se retrouvent dans trois ensembles, des ensembles à l'intérieur l'un de l'autre, des cercles qui se touchent...

C'est devenu une pièce à cause de la première scène.

Ce serait comme le centre, mais... Décentré.

En fait ça s'articule autour de la première scène...

En fait ça tourne.

C'est comme un système solaire : il y a des soleils, des lunes, tout le monde tourne autour de tout le monde.

**Le docteur Crête :** On va tout de suite en regarder un petit extrait. Les soleils de votre œuvre sauront sans doute nous éclairer...

*Alors que l'éclairage disparaît à l'avant-scène, les lumières éclairent le tréteau qui est vide. Il y a un rideau rouge derrière. La régisseuse place une chaise sur le*

*tréteau. Puis apparaît LE GARS qui entre par le centre. Il s'assoit au milieu de l'espace. Il s'adresse directement à l'assistance.*

LE GARS : ... En gros, je dirais que j'ai décroché...

Wouin, c'est ça.

J'ai décroché...

J'ai tiré la plug...

J'étais au travail...

J'travaillais pis un moment donné j'me suis dit :

«D'la marde, j'décroche. »

D'un coup, bang.

Ça n'a pas paru extérieurement...

J'fais tout comme avant...

Je me suis juste dit que ça valait pas la peine.

Tout le monde travaille comme des PME :

sont efficaces,

ils veulent avoir plus : une plus belle cour, une plus belle cuisine,

ils s'entraînent sans arrêt, ils surveillent leur assiette...

Ils arrêtent jamais...

Ils se comparent, ils se poussent en avant,

ils se disent que le bonheur est à porter d'un ...

D'un ...

D'un effort de plus...

J'décroche.

Ma femme?

Elle s'est aperçue de rien.

Elle était trop occupée.

J'ai décroché de la famille aussi : les rénos, les cours des enfants, varier les lunches, acheter une nouvelle lampe, un nouveau rideau de douche, changer la poignée de porte, les factures...

Non, non...

Je fais la même chose, mais,  
en y croyant plus.

C'est comme si soudainement je m'étais détendu.

Ma femme qui voulait que tout soit super elle s'est pris un amant en plus.

Un moment donné elle m'a accueilli en pleurant en me disant qu'elle voulait se séparer...

J'ai dit oui.

Elle m'a trouvé cool...

Des fois,

elle vient chez nous l'après-midi pour baiser.

Je pense qu'on baise plus qu'avant...

Moi je me dis juste que ça vaut pas la peine de souffrir pis de se fendre en quatre pour essayer de trouver le thé vert japonais, pas le chinois, le japonais, celui dont on parlait à l'émission, pis qui se trouve seulement à 45 minutes de chez vous, pis qui faut y aller chercher en pleine heure de pointe parce qu'on a pas d'autre temps...

C'est débile...

Je laisse les autres courir.



C'est comme si on était dans un critérium (une course de vélo en boucle)  
pis que moi je lâchais en plein milieu  
que j'allais m'étendre dans le gazon.  
J'enlève mon casque, mes gants, je prends une gorgée d'eau, il fait beau.  
Petit à petit la course devient seulement un décor.  
De temps en temps je jette un coup d'œil.  
Je fais mon nid dans le gazon.  
Je découvre qu'il y a un monde parallèle qui vit dans le gazon.

Oui! Oui...  
J'ai des nouvelles relations.  
Les nouvelles filles me trouvent cool.  
Faut juste pas qu'on en vienne à se prendre la tête...  
Autrement j'décroche.

J'suis pas fermé.  
Si ma fille vient me voir en pleurant parce qu'elle est tombée de vélo,  
je sais que c'est ça la priorité...  
Mais le politique, le relationnel, le financier, le savoir, le succès, la réalisation de soi,  
toutes les niaiseries pour nous faire produire plus,  
je décroche...

C'est sûr que c'est plus facile avec un peu d'argent.  
Tu t'assois au bar, tu te commandes un drink, t'arrives dans un party tout souriant  
avec des belles dents, bien habillé...  
Mais j'en aurais un peu moins...  
J' vendrais le chalet, l'auto...  
Ça serait du stress de moins.  
Je marcherais, j'accepterais les invitations des autres.

J' bois pas plus ... pas moins.

Aussi j' suis pas toujours là...

Souvent parce que j'ai décidé de rendre visite à quelqu'un que j'ai pas vu depuis longtemps...

Je peux me lever?

Vous essayez de me faire dire que ça va mal...

que je suis maniaco-dépressif...

Non

J' suis sur que ça fait longtemps que ma tension artérielle a pas été aussi bonne...

J' vais décrocher aussi de la thérapie...

*Noir. L'acteur sort. La régisseuse prend la chaise et sort discrètement. On voit dans la pénombre la régisseuse de plateau faire signe à l'acteur pour le guider derrière le rideau. Retour sur le Dr Crête et son invité.*

**L'auteur :** Il parlait à une psy.

Ce qui serait drôle c'est qu'elle soit hyper belle, mais pour rien...

**Dr C. :** La psy c'est un personnage important?

**L'auteur :** Non elle peut même ne pas être là.

Je laisse au metteur en scène le choix de semer l'ambiguïté.

Moi je voulais seulement que le monologue s'adresse pas à la régie. Ha ha!

**Dr C. :** Ne s'adresse-t-il pas au public?

**L'auteur :** On peu dire ça. (...)

**Dr C. :** Je suis sûr que nos auditeurs aimeraient en savoir davantage sur la construction de votre pièce, comment celle-ci est-elle apparue? Comment procédez-vous lorsque vous êtes en création? Procédez-vous par *improvisation*?<sup>48</sup>

*Silence*

**L'auteur :** Ben... non, oui, Ç'est quoi la question?

**Dr C. :** *S'adressant à l'auditoire, étalant sa culture :* « Cet imprévisible rien qui est le tout de l'œuvre d'art » comme disait *il tend la main attendant la réponse de l'auditoire...* Bergson.

*Silence*

**L'auteur :** Euh... Il n'y a pas de pièce au départ ...

Il y a des mots, quelque chose qui veut sortir et que je gribouille quelque part...

C'est ça. Ça peut prendre la forme d'une chanson, d'une note...

**Dr C. :** Mais dans cette œuvre-ci plus spécifiquement?

**L'auteur :** Il y a eu le premier monologue avec le héros (entre guillemets) disons le personnage qu'on a vu.

La pièce tourne autour de lui; même si il a quitté la pièce...

Après ça j'ai gribouillé, je ne sais pas deux mois plus tard, un autre monologue. Qui est devenu un dialogue et qui au moment où je l'ai écrit n'avait pas de lien avec l'autre scène ... ça sortait comme ça, comme des asperges...

---

<sup>48</sup> Ce mot est dit comme s'il contenait un grand mystère métaphysique. L'improvisation étant à n'en pas douter la pierre philosophale.

(...)

Je l'ai posé à côté de la première scène...

**Dr C. :** Le (*il fait le signe des guillemets*)  $1 + 1 = 3$  d'Eisenstein.

**L'auteur :** Est-ce qu'on peut voir le deuxième extrait? J pense qu'on va plus... mieux... j pense qu'on va saisir ...

*Le même changement d'éclairage nous conduit au deuxième extrait. La régisseuse donne quelques consignes. L'éclairage précède les acteurs. LA MÈRE MONOPARENTALE entre au fond, côté cour, et se dirige en ligne droite vers l'avant-scène. LE PRÉPOSÉ AUX STATIONNEMENTS entre à jardin immédiatement et trace une diagonale pour la rejoindre.*

**L'auteur :** Juste une petite mise en contexte : La scène se passe sur la rue Henri-Julien à Montréal, entre les rues Bélanger et St-Zotique. Nous sommes le premier avril et il est 9 h.

**Dr C. :** Donc votre histoire se passe à Montréal? Grand changement dans votre dramaturgie qui est davantage rurale.

**L'auteur :** Oui... cette histoire-là se passe en ville...

*Échange de sourires et de consignes muettes. Les acteurs se mettent en action.*

LE PRÉPOSÉ AUX STATIONNEMENTS : Bonjour madame.

LA MÈRE MONOPARENTALE : Bonjour.

LE PRÉPOSÉ AUX STATIONNEMENTS : Il va faire beau aujourd'hui... C'est à vous la voiture rouge?

LA MÈRE MONOPARENTALE : Oui...

LE PRÉPOSÉ AUX STATIONNEMENTS : À partir de 9 h, du 1er avril au premier décembre, c'est interdit de stationner du côté...

LA MÈRE MONOPARENTALE : On est quelle date ?

LE PRÉPOSÉ AUX STATIONNEMENTS : Je pense que vous le savez.

**L'auteur** : Long silence...

LA MÈRE MONOPARENTALE: J'fais...

**L'auteur** : Un peu plus long...

LA MÈRE MONOPARENTALE : J'fais juste déposer ma fille à la garderie...

LE PRÉPOSÉ AUX STATIONNEMENTS : Toutes les raisons sont bonnes pour stationner sa voitu...

LA MÈRE MONOPARENTALE: Écoutez...

LE PRÉPOSÉ AUX STATIONNEMENTS : J'écoute.



**L'auteur :** *S'adressant à la mère monoparentale :* Baisse les yeux.

LA MÈRE MONOPARENTALE : Vous aimez ça donner des tickets .

LE PRÉPOSÉ AUX STATIONNEMENTS : Assez, oui, mais pas pour les raisons que vous pensez.

Je marche dehors, je respire,  
c'est énergisant

Les gens te regardent,  
pleins de désaveux.  
C'est ça du désaveu...  
J'aime ça ce mot-là.

J'ai plein de liberté,  
c'est moi qui juge.

Par exemple si tu considères qu'un arrêt de 5 minutes pour déposer son enfant à la garderie est pardonnable, pourquoi un arrêt de 5 minutes devant le nettoyeur pour récupérer ses chemises blanches avant d'aller travailler serait répréhensible.

Moi je pense qu'il faut appliquer la loi et si les gens veulent contester, ils peuvent le faire.

« Si vous plaidez non coupable à cette infraction, veuillez consigner votre plaidoyer sur la formule de réponse ci-jointe. Votre plaidoyer doit être transmis à la ... »

LA MÈRE MONOPARENTALE: C'est beau, j pense que j'ai compris...

LE PRÉPOSÉ AUX STATIONNEMENTS : « ... à la cour municipale de la ville de Montréal, case postale 11046... »

LA MÈRE MONOPARENTALE : J'ai compris. »

LE PRÉPOSÉ AUX STATIONNEMENTS : J'applique la loi, mais j'ai aussi le pouvoir de juger.

Si les portes d'une familiale ne sont pas barrées,

j'ai le droit, le devoir, d'agir.

Je prends en considération que c'est une familiale 94,  
sont peut-être pas riches.

J'ouvre la porte...

Qu'est ce que ça sent?

Est-ce que c'est propre?

Est-ce que le propriétaire est fumeur?

Est-ce que je me sens agressé?

C'est là que mon emploi entre en relation avec mon état; c'est là que je peux m'exprimer dans mon travail... comment je file aujourd'hui? Si je suis de bonne humeur, je laisse un ticket de courtoisie. Il faut que la personne sache que je lui fais grâce.

Ça m'arrive pas souvent...

Si je ne suis pas dans mon assiette... je mets la contravention sur le siège et je fais le tour pour voir s'il n'y a pas une deuxième infraction.... en général c'est facile de trouver une deuxième infraction ... genre «le véhicule est immobilisé à moins de 5 mètres de l'intersection». C'est important de pouvoir exprimer tes états d'âme dans ton travail.

Oui...

Moi un véhicule devant une borne-fontaine où stationner en double...

il a beau être sur les clignotants, il n'y a pas de pardon.

Il y en a un qui met la vie des autres en danger, pis qui se croit tout permis...

Indépendamment de la voiture... belle, laide.

La justice c'est pour tout le monde.

*Retour de l'éclairage, sur l'avant-scène et noir sur le tréteau. Dans la pénombre on voit la régisseuse de plateau diriger les protagonistes vers la sortie. L'atmosphère s'est un peu réchauffée et maintenant on parle sur un ton un peu plus décontracté.*

**Dr C. :** Hum!

Aouais...

D'accord.

Vous brouillez ,

j'veux dire,

vous...

**L'auteur :** C'est fou comme vous avez le visage asymétrique...

**Dr C. :** ... Vous brouillez les pistes...

Asymétriques?

Euh... J'aimerais revenir sur votre enfance, vous...

**L'auteur :** Non...

**Dr C. :** Vous habitez à Chibougamau lorsque vos parents...

**L'auteur :** J'suis pas venu ici pour parler de ça.

**Dr C. :** Vous ne pouvez pas nier que votre passé se retrouve dans vos pièces : Duras c'est le Vietnam, Havel c'est Prague, Visniec la Roumanie, Witkiewicz c'est Zakopane, Michel Tremblay...

**L'auteur :** Dans les pièces...

**Dr C. :** Avez-vous cette fois-ci tenter de vous éloigner de votre région natale? Avez-vous essayé de conquérir un nouveau public en situant votre action en ville?

**L'auteur :** Nnnnoooooonnn... Nouveau public?

**DR C. :** Revenons à l'écriture. Lorsque vous l'écrivez est-ce que vous connaissez la conclusion, la fin? Est-ce que vous plongez dans les tréfonds de l'inconnu.

**L'auteur :** Non... L'histoire apparaît...

**Dr C :** Deleuze, dans « Logique du sens » disait « le sens n'est pas à l'origine, il est produit. »

**L'auteur :** *Soupir.* C'est ça que je disais; je mets des bouts, des mots les uns à côté des autres pis ça produit du sens.

**Dr C. :** Bien, laissons de côté votre enfance et revenons à cette galaxie spirale dans la tête de Bérénice...

**L'auteur :** Dans la chevelure...

**Dr C. :** Pardon, dans la chevelure...

**L'auteur :** *Il se lève et s'approche du tréteau.* Ici il y a une troisième scène, connue sous le nom de la scène III. LE GARS du début entre dans un bar où un autre gars joue du térémin. Le GARS, et par le fait même, le public écoute la "musique" un bon moment... Ça dure. LE GARS applaudit. Le musicien salut. Il prend son verre et va

rejoindre son ami. La serveuse leur apporte des drinks et la musique d'ambiance du bar prend le dessus et cache leur conversation. On boit et on rigole.

Après, dans la scène suivante, la magie du théâtre nous donne accès au discours intérieur d'un autre personnage. Le public entend la voix qui n'arrête jamais en dedans. Quand on se parle à soi même en dedans...

**Dr C. :** Ce moi qui est un autre rimbaldien...

**L'auteur :** (...) La femme du gars du début emménage, elle défait des boîtes, elle frotte sa nouvelle demeure. Elle est debout sur le comptoir.

**Dr C. :** Comme dirait Brecht, « une série de scènes incompréhensibles jusqu'à ce que naisse la compréhension »...

On va en regarder un petit extrait.

Place au théâtre.

*Toujours ce magnifique transfert d'éclairage. Sur le bord du tréteau un pied dans le vide, une femme.*

LE PERSONNAGE DE LA FEMME DU GARS :

La boîte de guenilles...?

C'est des guenilles dont j'aurais besoin...

Les essuie-tout, ça fait pas la job...

Des guenilles...

J'ai une boîte de guenilles...

Non, ça, c'est les débarbouillettes...



Guenilles...  
Pas des linges à vaisselle...  
Des guenilles...  
En coton?  
Pas nécessairement...  
Mais quand même le coton c'est dur à battre.  
Guenille, guenille, guenille...  
Hum...  
J'avais demandé de bien identifier les boîtes...  
Y a sans doute pris les guenilles pour rembourrer les autres boîtes...  
À moins qu'il les ait jetées...  
Ok...  
Break time...  
J' va aller dans un "Tout à 1\$"  
acheter des guenilles...  
Ça m'enrage,  
je l'sais que j'en ai une boîte...  
J'vas me retrouver avec le double de guenilles...  
Ça va prendre de la place,  
ici y a pas beaucoup de rangement.  
Ç 'est neuf, mais il faut quand même frotter partout...  
Y a comme de la poussière de construction...  
J'ai chaud,  
il fait chaud quand on est dans les hauteurs...  
Ça me coule entre les omoplates...  
Ça me coule entre les seins...  
Ça va prendre un ventilateur...  
Mon nouveau chum y'é pas bin bin manuel...  
J'aurais peut-être pas dû emménager tout de suite avec lui?

Je sais pas...

Break time.

C'est de la fatigue...

Ça engendre le doute...

Magalie est contente de sa nouvelle chambre...

C'est bien situé...

Mais j'étais peut-être pas obligé d'emménager avec...

On est mieux tout seul pis on veut pas finir tout seul...hi, hi, hi...

**L'auteur :** Là elle cherche un petit bout en silence, tout en portant une oreille distraite au flot de paroles intérieures...

**Dr C. :** *À l'auditoire* Les connexions neuronales génératrices de langage, ou disons le autrement d'échanges synaptiques se traduisant en mots.

LE PERSONNAGE DE LA FEMME DU GARS : Les v'la les guenilles...

Je savais que j'en avais...

Là ça va bien aller...

**L'auteur :** On serait tenté de dire qu'il suffit de si peu de chose.

*La régisseuse fait entendre ce bruit : Toc toc toc...*

On frappe soudain à la porte.

**Dr C. :** Et c'est sur ce toc-toc-toc, au moment où le suspens est à son comble que nous devons aller à la pause. Restez avec nous on vous revient tout de suite et on poursuit ce dialogue sur le théâtre.

*Le thème musical se fait entendre, Entracte sur le plateau. Éclairage général. La jolie régisseuse de plateau (qui apparaît maintenant dévouée au docteur Crête)*

*s'approche de lui et ajuste son micro, donne un coup de brosse sur son veston et replace quelques mèches de cheveux rebelles. Une actrice et un acteur viennent serrer la main au docteur Crête qui n'a d'yeux que pour le sexe féminin. On ajuste les éclairages. L'auteur donne des consignes à un acteur qui n'est pas encore apparu sur la scène. Cette conversation est inaudible. On entend plutôt des techniciens se donner des indications. La régisseuse apporte au Docteur son téléphone cellulaire. Il se retire à l'écart. L'acteur ignoré par le docteur Crête ne sait pas trop où se mettre. L'auteur demande de l'eau à la régisseuse et on entend « STAND BY 30 ». Tous se mettent en place, sauf le docteur Crête, qui a visiblement l'habitude des plateaux, qui continue sa conversation téléphonique. On entend « Dans 5,4,3,2,1 ». Le thème musical se fait entendre. Le docteur Crête est debout et livre sa prochaine réplique durant un parcours savamment étudié qui le mène à son fauteuil.*

## DEUXIÈME PARTIE

**Dr C. :** Rebienvenue à *Dialogue sur le théâtre*, où je suis en entrevue avec l'auteur de la pièce en chantier : « *Une galaxie spirale dans la tête... dans la chevelure de Bérénice* ». Pièce en chantier, pièce que l'on a bien hâte de voir... Je vous rappelle que ce soir nous sommes à Chicoutimi et qu'il y a dans la salle un groupe d'étudiants en philosophie. Un groupe que l'on salue.

Donc. Résumons-nous. Un personnage a fait un monologue à une psy, une femme a reçu une contravention de la part d'un type qui me paraissait assez zélé et une femme cherchait des guenilles... Et on ne sait pas encore ce qui lie les personnages.

**L'auteur :** Je garde des cartes dans mon jeu.

En fait un des enjeux c'est de découvrir l'enjeu...

Je vous donne un indice : le personnage central a disparu, central c'est un grand mot, mais disons celui autour de qui ça tourne

**Dr C. :** Un personnage a disparu... bien.

On a bien hâte de voir la pièce. Est-ce qu'on a des dates à donner à l'auditoire?

**L'auteur :** Vous voulez dire des dates de représentation?

Je veux commencer par terminer...

Mon travail c'est d'écrire...

Je devrais l'envoyer dans deux ou trois théâtres au printemps.

**Dr C. :** Revenons à votre système solaire. Est-ce que les techniciens et les acteurs sont prêts pour un autre petit extrait? Oui... Allons-y.

*Le "même" changement d'éclairage nous transporte sur le tréteau. Celui qui mène l'enquête s'accorde un temps de réflexion devant une bouteille de scotch. Il est éclairé de face.*

**L'auteur :** C'est pas d'alcool de théâtre, mais d'une bonne bouteille à 40%, qu'un de nos acteurs alcooliques est heureux de déguster le temps de ce monologue.

**Dr C. :** Irruption du réel.

**L'auteur :** Ça devrait lui permettre de moduler son jeu...

C'est comme une béquille au manque d'action : la manipulation du verre, des glaçons et du liquide. Mon autre option est de le faire jouer à un jeu sur une console Play station 3, chez lui, sur une télé de 72 po. C'est comme sa façon de faire le vide de mettre son esprit en mode présence.

CELUI QUI MÈNE L'ENQUÊTE :

Ouin...

Ouin, ouin, ouin...

Ouin, ouin, ouin, ouin, ouin, ouin,...

J'ai pas grand-chose.

Le gars est porté disparu depuis un mois.

Son appartement est en ordre,

pas de trace d'agression.

Le gars était en arrêt de travail.

Il peut être parti en voyage...

Ouin, ouin, ouin...

Y a pas averti personne...

C'est pas le genre de gars qui a beaucoup d'amis...

C'est un homme à femmes selon sa femme...  
Son ex-femme...  
Son ex-femme qui a signalé sa...  
Disons son absence prolongée.  
Il voyait encore son ex-femme.  
Ouuuuiinnnn...  
Il voyait une psy  
depuis 4 mois...  
Une psy fournie par l'employeur;  
l'employeur étant Bell Hélicoptère...  
Hum...  
Hum...  
Espionnage industriel?  
Vente de documents?  
Non...  
Pas pour l'instant...  
Une enquête plate finalement...  
Y doit être allé fourrer dans le bois avec sa maîtresse?  
La psy est tenue au secret professionnel,  
mais elle dit qu'elle ne voit pas,  
qu'il n'a pas parlé de destination,  
Mais il a dit qu'il pensait arrêter la thérapie...  
Ouin...  
Préméditation de quelque chose...  
Il faut voir ses relevés bancaires...  
Vérifier les passages aux frontières...  
Revenons à l'ex-femme...  
Elle est venue au poste...  
Mais elle n'a pas dit grand-chose...



C'es-tu parce que je suis poche qu'on m'a refile cette enquête-là?

Anyway...

L'ex-femme, j'pense qu'il faut creuser un peu.

La séparation date de plus ou moins 9 mois...

La maison a été vendue,

la femme vient de déménager...

Merde...

**L'auteur** : Game over! S'il joue sur la Play Station. Il se lève et réfléchit ardemment et s'envoyant deux shooters derrière la cravate comme dans un film américain. C'est un dur. Il se verse un autre verre, le porte à ses lèvres... Noir.

**Dr C.** : Maintenant on a en main certaines clefs de l'énigme. Votre personnage central a disparu. Ce qui fait un trou noir dans votre système solaire. Ha! Ha!

(...)

J'imagine qu'on finit par apprendre la vérité...

**L'auteur** : Oui, mais pas directement; de façon accidentelle. On peut le dire, j'pense pas dévoiler un gros punch. En fait le gars est mort en faisant traverser des clandestins mexicains. Mais, à ce moment-là dans la pièce, personne le sait...

**Dr C.** : *Avec un large sourire à la caméra qui passe tout près de lui et signifiant des guillemets* : « La mort est la sanction de tout ce que relate le conteur. » *Pointant l'auditoire.* Comme disait?

**L'auteur** : Il a été tué par des milices civiles américaines dans le désert de l'Arizona. Des groupes armés.

Même s'il y a un mur érigé sur la frontière, il y a des gens qui trouvent qu'il y a encore trop de Mexicains qui réussissent à passer.

Mais ce n'est pas ça l'enjeu ...

**Dr C. :** La pièce est, somme toute, passablement avancée. Les gens en studio et à la maison se demandent quand et où on pourra la voir? Vous nous cachez la vérité? Les saisons théâtrales se préparent deux ans à l'avance, et, vu votre renommée...

**L'auteur :** J'en ai aucune idée. J'ai pas une grosse renommée...

**Dr C. :** Vous êtes quand même reconnu.

**L'auteur :** Reconnu? Par qui?

*Sentant la soupe de la frustration un peu chaude ou voulant éviter d'entraîner les spectateurs dans un débat assommant, le Dr C., suite à un signe de la régisseuse, présente un concours. Un petit thème musical recouvre cette partie, qui est complètement sur un autre ton.*

**Dr C. :** J'en profite pour vous rappeler notre concours *Dialogue sur le théâtre*. Vous pouvez trouver le coupon de participation, ainsi que les règlements sur notre site Internet. L'adresse du site apparaît au bas de l'écran. Courez la chance de voir une histoire de votre cru, voir votre histoire personnelle racontée par un auteur de votre choix qui a participé à l'émission. C'est très simple, il vous suffit d'écrire une lettre pas plus d'une page et de nous dire en quoi votre histoire pourrait intéresser un vaste public.

*Revenant à son invité :* J'ai le goût de vous demander, puisque vous semblez rétif à un attribut de renommée, j'ai le goût de vous demander l'endroit où vous vous situez dans le paysage théâtral québécois?

**L'auteur :** (...) En périphérie

**Dr C. :** Quelque chose comme Pluton pour notre soleil (même si on sait tous que Pluton n'est plus considéré comme une planète). Décidément on ne s'en sort pas.

**L'auteur :** Ouin...

**Dr C. :** Trêves de cosmologie et revenons à votre dramaturgie, votre écriture, votre style, vos thématiques, vos messages, votre langue...

**L'auteur :** Ben... mon style est assez simple. Il faut que ça se parle.

**Dr C. :** Et votre propos? (...) Qu'elles sont vos thématiques?

**L'auteur :** Je dirais qu'il y a toujours une fatalité... entre guillemets... quelque chose que les personnages ne contrôlent pas... Quelque chose qui leur tombe dessus...

**Dr C. :** *Faisant un geste vers l'auditoire.* Le fatum, le mektoub... *S'apercevant qu'il vient de perdre son interlocuteur.* Par exemple la mort de votre personnage?

**L'auteur :** Pas seulement la mort... Par exemple l'accumulation de poussière sur les choses...ou sur les relations... Ça ne tombe pas de la même manière... Ça se dépose et un jour on s'aperçoit qu'il y a de la poussière...

**Dr C. :** C'est peut-être pour cette raison que votre personnage frotte...Ha! Ha! On regarde un extrait?

*On entend de nouveau le toc-toc-toc... Même jeu d'éclairage. Au milieu de la scène, la régisseuse ira, dans la pénombre parler à l'oreille du Docteur Crête. Ce qu'elle dit est inaudible de la salle.*

LE PERSONNAGE DE LA FEMME DU GARS : *criant depuis son comptoir.*

Entrez j'suis dans la cuisine.

CELUI QUI MÈNE L'ENQUÊTE : Bonjour madame...

**L'auteur** : Ici, l'enquêteur est intimidé par la beauté des jambes de la femme sur le comptoir.

CELUI QUI MÈNE L'ENQUÊTE : Je suis celui qui est chargé de l'enquête sur la disparition de votre ex- épo...

LE PERSONNAGE DE LA FEMME DU GARS : Excusez, moi...

Désolé de vous recevoir les mains pleines de guenilles...

Assoyez-vous...

Je descends...

CELUI QUI MÈNE L'ENQUÊTE : Attendez... je vais vous aider...

*CELUI QUI MÈNE L'ENQUÊTE est au niveau du sol et LE PERSONNAGE DE LA FEMME DU GARS sur le tréteau. Il lui tient les hanches et donne l'illusion de la descendre du comptoir en grimpant lui-même sur le praticable. Il se retrouve ainsi dans une proximité troublante.*

LE PERSONNAGE DE LA FEMME DU GARS : Merci. Quelque chose à boire?

**L'auteur :** Là, on la voit pas, mais on suppose qu'il y a sur le comptoir une superbe cafetière flambant neuve...

**CELUI QUI MÈNE L'ENQUÊTE :** C'est une Gaggia Baby Twin... avec la double bouilloire? Vous ne buvez pas n'importe quel café...

**LE PERSONNAGE DE LA FEMME DU GARS :** C'est mon chum. C'est la première chose qu'il a installée en arrivant, avant de monter le lit...

**CELUI QUI MÈNE L'ENQUÊTE :** C'est un objet que peu de gens peuvent se payer... Le lit vous dites...

**L'auteur :** *S'adressant au personnage féminin.* Attendez... Souris un peu maladroitement.

**CELUI QUI MÈNE L'ENQUÊTE :** Êtes-vous la euh... Récipiendaire de l'assurance vie de votre mari?

**LE PERSONNAGE DE LA FEMME DU GARS :** Il est mort?

**CELUI QUI MÈNE L'ENQUÊTE :** J'ai pas dit qu'il était mort.

**LE PERSONNAGE DE LA FEMME DU GARS :** Pourquoi vous me posez cette question-là?

**CELUI QUI MÈNE L'ENQUÊTE :** Je cherche... le mobile...

**LE PERSONNAGE DE LA FEMME DU GARS :** On s'est laissé en bons termes...

CELUI QUI MÈNE L'ENQUÊTE : C'était, vous m'avez dit un « homme à femmes ». Avez-vous des noms à me donner?

LE PERSONNAGE DE LA FEMME DU GARS : Des noms?

CELUI QUI MÈNE L'ENQUÊTE : Des noms...

LE PERSONNAGE DE LA FEMME DU GARS : C'était un gars facile d'approche... mais pas facile à vivre.

CELUI QUI MÈNE L'ENQUÊTE : Pas facile à vivre... Et vous? Facile d'approche ou facile à vivre? *Il s'approche d'elle, regarde sa montre. Je ne suis plus en service. Il la prend par la taille et l'embrasse avec fougue. Les comédiens sortent, mais l'auteur retient CELUI QUI MÈNE L'ENQUÊTE.*

**L'auteur** : Vous comprenez le principe. CELUI QUI MÈNE L'ENQUÊTE rencontrera aussi, L'AGENT DE STATIONNEMENT, LA MÈRE MONOPARENTALE, ETC.

**Dr C.** : Oui, oui, oui... Il tombe en amour avec la femme aux guenilles.

**L'auteur** : Pas du tout. En cherchant à savoir le pourquoi celui qui mène l'enquête découvre l'entourage... L'entourage qui ne l'entourait pas beaucoup...

*S'adressant au personnage sur le tréteau.* Reste là juste pour donner du jus.

*S'adressant au docteur.* On peut faire un autre petit bout?

La femme devant la garderie, LA MÈRE MONOPARENTALE s'adresse au policier et lui servant un café de céréales, dans le jardin. On atterrit au beau milieu de la scène.



*La régisseuse court à gauche et à droite, elle apporte une chaise et fait un signe à la régie. Éclairage sur le tréteau et chant des oiseaux.*

**LA MÈRE MONOPARENTALE :**

Lui aussi il le connaissait...

Le pire c'est que le p'tit tabarnak,

excusez mon langage,

il m'a reconnu.

On s'est reconnu.

On se connaît depuis le Cégep...

Ça l'a pas empêché de me donner un ticket.

Je pense que je vais le contester juste pour le plaisir de le voir se déplacer en cour...

Comme quoi on change,

Ou on change pas...

Il était déjà un peu « by the book ».

J'en ai eu le sifflet coupé.

*CELUI QUI MÈNE L'ENQUÊTE regarde sa montre et s'approche de LA MÈRE MONOPARENTALE. Je ne suis plus en service. Il saisit avec passion la mère monoparentale à la taille, mais avant qu'il ne l'embrasse, l'auteur intervient.*

**L'auteur :** Vous voyez le genre. CELUI QUI MÈNE L'ENQUÊTE va reconstruire le puzzle d'une amitié qui date des années passées au CÉGEP de Granby. La pièce se passe à Montréal, mais le passé se passait à Granby.

**Dr C. :** Je vois, je vois, le principe, l'enquête... Pourquoi il embrasse toutes les femmes?

**L'auteur :** On peut faire tout de suite un autre extrait.

*L'auteur disparaît derrière le rideau et revient avec le comédien qui joue LE PRÉPOSÉ AU STATIONNEMENT. Il fait son monologue, seul devant le public. La régisseuse court de droite à gauche. Le docteur Crête montre des signes d'impatience. La caméra va le chercher en très gros plan.*

LE PRÉPOSÉ AUX STATIONNEMENTS :

Non...

Non...

Pas du tout...

Oui...

Exactement...

On peut dire ça...

Non...

C'est pas moi qui le dit...

J'sais pas...

CELUI QUI MÈNE L'ENQUÊTE : *Apparaissant d'entre les rideaux et restant derrière.*

Je résume :

Ça faisait des années que vous ne l'aviez pas vue.

Vous aviez perdu tout contact

Vous prétendez que vous n'avez jamais été proche...

Sauf au collège où vous faisiez partie d'un club d'astronomie amateur.

Vous connaissiez la personne à qui vous avez donné un constat d'infraction le lundi premier avril à 9h 01...

Elle faisait aussi partie de ce club d'astronomie, il y a plus ou moins 20 ans.

À l'époque vous étiez amis.

Amis disons...

Vous supposez qu'ils se sont revus...

*Changement d'éclairage pour nous ramener à l'avant-scène. La régisseuse se débrouille tant bien que mal avec les acteurs qui sortent de tous les côtés.*

**L'auteur :** Merci les gars. Ils partageaient une passion commune... Ils faisaient partie d'un club d'astronomie amateur. Ils partaient parfois le soir observer les étoiles...

**Dr C. :** Le mur entre les États-Unis et le Mexique...

**L'auteur :** Ce qui nous ramène, docteur, au titre.

Je n'allais pas vous laisser sans une explication.

C'est la mère monoparentale qui va donner l'explication au policier.

Le flic va trouver chez elle et chez la victime la même photographie...

Quelle photographie?

**Dr C. :** Une photo du groupe...

**L'auteur :** Mais non. Une photo de la galaxie spirale...

**Dr C. :** ... Dans la chevelure de Bérénice?

**L'auteur :** Oui. La chevelure de Bérénice » est une constellation et elle est associée à une légende. C'est une des rares constellations qui doit son nom à un personnage historique, en l'occurrence la reine Bérénice II d'Égypte...

**DR C. :** La femme de Ptolémée III.

**L'auteur :** Oui... Voyez-vous, vers 243 avant Jésus Christ le roi ...

**Dr C. :** Ptolémée III.

**L'auteur :** Le roi donc entreprit une expédition périlleuse contre les Assyriens, accusés d'avoir assassiné sa sœur. Devant les périls de cette expédition, et craignant pour la vie de son mari, la reine Bérénice se rendit au temple d'Aphrodite pour lui faire la promesse solennelle de sacrifier ses longs cheveux, dont elle était très fière, si le roi, son mari rentrait sain et sauf de la guerre.

Quand Ptolémée revint vivant quelques semaines plus tard, Bérénice se coupa les cheveux et les déposa en offrande au temple de la déesse, selon son engagement.

Mais... dans la nuit suivante, la chevelure disparut mystérieusement.

Ptolémée entra dans une rage folle, fit fermer les portes de la ville pour la faire fouiller de fond en comble... Sans résultat. Pour apaiser le roi et la reine outragés (et il faut bien l'admettre, pour sauver la vie des prêtres du temple), l'astronome de la cour ...

**Dr C. :** Conon de Samos.

**L'auteur :** Quoi ?

**Dr C. :** Conon de Samos, c'est le nom de l'astronome... C'est un ami du mathématicien Archimède. Il y a un cratère sur la lune qui porte son nom...

**L'auteur :** Bref l'astronome annonça que l'offrande avait tellement plu à la déesse qu'elle l'avait placée dans les cieux. Pour « preuve », il montra au couple royal un amas d'étoiles, qui était appelé à cette époque, la Queue du Lion mais qui est maintenant appelé la Chevelure de Bérénice.

**Dr C. :** (...) Nous avons donc (enfin) là la clef de l'énigme. C'est une pièce sociopolicrière?

**L'auteur :** C'est une forme policière dans le sens où comme dans chaque roman policier il y a un mort (ou une disparition) suivi d'une enquête. Mais... comment dire... Est-ce que dans, je sais pas moi, mettons Bambi c'est une histoire de chevreuils qui s'aiment?

**Dr C. :** Bambi?

**L'auteur :** Bambi c'est le passage à l'âge adulte...

**Dr C. :** Ce que vous écrivez n'est pas ce que vous vouliez dire... Ha! Ha!

**L'auteur :** Est-ce qu'on a le temps pour un dernier extrait?

**Dr C. :** L'émission se termine, mais ...notre conversation peut continuer. On a peut-être le temps pour... *La régisseuse lui fait signe qu'il reste une minute.*

On terminera donc sur un extrait. Merci encore d'être venu nous voir, merci au public en studio, à l'université du Québec à Chicoutimi, merci à vous à la maison... La semaine prochaine nous recevrons l'auteur de théâtre jeunesse dont la pièce à succès "Bouboule perd la boule" termine sa tournée en Europe. D'ici là, portez-vous bien et continuez à la maison à dialoguer sur le théâtre...

*L'auteur monte sur le tréteau.*

**L'auteur :** Je vais faire la réplique...

*CELUI QUI MÈNE L'ENQUÊTE sort de derrière le rideau en tenue sportive avec une raquette de badminton à la main et une boîte de volants.*

**L'auteur :** On se trouve dans le vestiaire d'un gymnase avant une partie de badminton. CELUI QUI MÈNE L'ENQUÊTE finit d'attacher ses souliers, moi j'arrive en retard... Je suis un collègue. Non...

*Il donne une indication à l'oreille du comédien.*

**L'auteur :** On a fini de jouer et on attrape la conversation au milieu. On suppose que je suis habillé en sportif, en sueur... on sait pas qui a gagné la partie.

*Pendant que la régisseuse apporte un banc et fait signe qu'il reste trente secondes, CELUI QUI MÈNE L'ENQUÊTE prend un temps de préparation. La caméra quitte le docteur Crête pour prendre un gros plan du visage de l'acteur*

C'est pas le fait que tout le monde se fout de sa disparition...

C'est pas le cas...

C'est que...

J'sais pas...

Tout le monde a autre chose à faire...

Je l'sais que c'est normal...

J'sais pas...

ils on déjà été proche...

Le gars des tickets m'a dit qu'ils étaient inséparables.

20 ans plus tard c'est comme si t'avais déjà fumé du pot,

ou si t'avais couché avec quelqu'un,

pis que tu niais tout en bloc...



*L'auteur descend de scène et regarde le tout dos au public.*

LE GARS QUI MÈNE L'ENQUÊTE :

Le gars a été retrouvé,

dans le désert d'Arizona.

Apparemment tué par des milices civiles américaines

qui surveillent les frontières.

Il transportait sûrement des clandestins.

On sait pas qui,

quoi ,

comment cette idée-là lui est passée par la tête?

*On entend le générique annonçant la fin de l'émission. Des techniciens manipulent les projecteurs sur trépied. Le DR C. se lève*

**Dr C :** Au revoir à tous et encore une fois merci.

*Le docteur Crête livre au public son plus beau salut théâtral. La régisseuse lui apporte une fois de plus son cellulaire. Ensuite, aidée de deux techniciens, elle repousse le tréteau au fond du studio. Apparaissent les acteurs qui serrent la main au docteur Crête. On semble oublier CELUI QUI MÈNE L'ENQUÊTE qui tient à terminer son monologue.*

LE GARS QUI MÈNE L'ENQUÊTE :

Ça a secoué un peu ses anciens amis,

ça a secoué surtout son ancienne femme...

Secoué c'est un grand mot...

Sa respiration a arrêté une demi-seconde...

*Au moment où s'allument les "worklight " le tréteau a atteint le fond de la salle. La musique du générique se poursuit quelques secondes.*

NOIR

*LE SALUT : Un sort doit être jeté au salut. Très chorégraphié ou d'allure négligée, peu importe, c'est un moment sensible entre les acteurs et le public.*

## POSTFACE

Quelque temps après les représentations du mémoire création, le Dr Crête rencontre François Marquis au détour d'un café. Voici l'essentiel de leur conversation.

**Dr C. :** Alors ce *Dialogue sur le théâtre*?

**F.M. :** Hum... Dans un premier temps. Il m'apparaît que le contexte qui englobait la représentation théâtrale aurait pu s'y attaquer vraiment. Il aurait pu déconstruire plus radicalement. Je ne sais pas. Parler vraiment des enjeux. On a joué sur l'ironie, les présupposés. Le contexte n'est pas une clef, c'est un enrobage. Le monde continue de tourner. Le théâtre du monde résiste à sa mise en boîte.

**Dr C. :** Vos intentions, quant à la relation aux spectateurs se sont-elles avérées efficaces, concluantes?

**F. M. :** Je crois que le spectateur est demeuré intéressé, a été déjoué à quelques reprises. Beaucoup m'ont parlé du monologue du gars qui désire décrocher. Ils s'y sont reconnus. C'est un personnage très contemporain. Les spectateurs peuvent maintenant raconter la pièce à leur tour aux absents; poursuivre la relation dans un deuxième temps. Mon questionnement est curieusement sur le sens. Comment dire? Tout s'explique peut-être un peu trop.

**Dr C. :** Vous trouvez votre pièce trop simple, trop facile?

**F. M. :** J'irais encore plus dans l'abstraction, mais je les perdrais. Pour moi il existe un déterminisme statistique c'est tout. Ça peut arriver. Je pense à la théorie des grands nombres de Poincaré. Il existe vous savez, au niveau subatomique, des

événements acausals. On ne sait pas pourquoi l'atome se comporte de telle manière. Hors le public veut savoir pourquoi, quelle est la cause. Dans la pièce on ne sait pas pourquoi les personnages ne se côtoient plus, pourquoi on devient préposé aux stationnements. Je laisse les spectateurs avec ma vision d'un monde acausal.

**Dr C. :** Mais votre pièce engendre des pièces, soit à partir du contexte du plateau, soit à partir des trous laissés.

**F.M. :** Oui. Mais à réécrire, je réécrirais des trous. De nouveaux événements qui n'ont pas de liens entre eux, qui ne tirent pas de conclusions, qui demeurent sans réponses lorsque le rideau tombe.

**Dr C. :** Faire de l'art en utilisant la science ce n'est pas là un intercesseur de Deleuze?

**F. M. :** Effectivement. C'est la couche très profonde. « *L'en dessous l'admirable* ». Sous ma volonté de stimuler la relation aux spectateurs en brisant la prédiction d'intention, je me retrouve au niveau subatomique où existent des comportements erratiques.

**Dr C. :** Comment voyez-vous la pièce maintenant? Quel synopsis en feriez-vous?

**F. M. :** Je dirais que c'est une pièce d'une grande tristesse sur la fin de tout : fin de l'amitié, fin des grands destins, fin des récits. Ne reste que de la rediffusion fragmentée. Il n'y a aucun rapport humain chaleureux dans cette pièce. Les personnages sont seuls, ils occupent des fonctions. Le seul personnage qui forme un tout cohérent meurt d'entrée de jeu. L'auteur et l'animateur n'ont pas de vie hors du plateau. Ils ne parlent pas la même langue.

**Dr C. :** On rit pourtant de bon cœur...

**F. M. :** On reconnaît la démonstration du fonctionnement de la coquille vide.

**Dr C. :** Il doit bien y avoir un point positif dans votre recherche?

**F. M. :** La tristesse n'est pas négative. Oui, il y a plusieurs points positifs. En premier lieu l'obligation d'aller plus loin dans la réflexion avec comme corolaire une écriture qui s'affine. On pourrait dire une connaissance de soi et du monde qui s'affine. Et une plus grande tristesse...

**Dr C. :** Encore la tristesse...

**F. M. :** C'est cette agitation inutile devant une pierre qui se détache de la façade d'un immeuble, une bactérie *E. colie* ou une balle perdue. Un monde d'infinis possibles acausals et surtout sans raison divine.

**Dr C. :** Et les contextes dans tout ça?

**F. M. :** C'est pour rendre digeste ce constat implacable : « *La mort est la sanction de tout ce que raconte le conteur.* » C'est le véhicule, l'enrobage. Autrement je ne pourrais pas présenter... enfin je dis ça. Il y a dans une certaine mesure, en ajoutant un élément, le désir de voir apparaître des propriétés émergentes.

**Dr C. :** Comme pour la matière?

**F. M. :** Exacte. On peut définir l'émergence par deux caractéristiques : l'ensemble fait plus que la somme de ses parties. Ceci signifie qu'on ne peut pas forcément prédire le

comportement de l'ensemble par la seule analyse de ses parties. L'ensemble, dans notre cas la représentation, adopte un comportement caractérisable sur lequel la connaissance détaillée de ses parties ne renseigne pas complètement. C'est vérifiable dans tous les domaines de la science. Deux atomes d'hydrogène et un atome d'oxygène créent une nouvelle entité autonome.

**Dr C. :** Vous ne quittez pas les sciences, un peu comme votre auteur et ses planètes ?

**F. M. :** C'est de l'invisible, une modalité. Je reviens aux intercesseurs ; de la science pour de la dramaturgie, de la fiction-science. Je pourrais procéder sur un autre mode, sur le mode de la tragédie classique, mais je ne crois pas que mes contemporains supporteraient ça. Par exemple :

«La mort c'est ce qui vous attend,

c'est ce que vous refusez de regarder en face,

et vous êtes là à devisez sur le prix des aliments,

à vous réunir, à générer de l'activité.

Des assassins du tiers monde, des meurtriers du voisin,

des parasites cannibales, des tortionnaires des générations à venir.

Vous mourrez déjà sur le dos des vivants.

Que du moi,

de la frustration

de ne pas avoir plus, se gaver, se divertir, se croire protéger par la loi...

ainsi de suite.

Je crée un contexte pour m'éloigner du bigbang initial. Je construis des modèles mathématiques, en faisant bien attention de garder le contact avec le public. La comparaison qui me semble la plus juste c'est que le contexte est mon instrument de



lecture, mon microscope (ou télescope) pour voir la représentation.

**Dr. C. :** N'étiez-vous pas par le passé davantage porté sur la sociologie ?

**F.M. :** La pièce « *Une galaxie spirale dans la chevelure de Bérénice* » peut très bien être lue d'un point de vue sociologique : les personnages vivent seuls, ils sont aliénés. Je ne sais pas je dois être dans ma période scientifique.

**Dr C. :** Des projets d'avenir ?

**F.M. :** J'ai quelques bricoles à terminer dans un théâtre, mais je crois que je vais passer au roman.

**Dr C. :** Sérieusement ?

**F.M. :** Faire du théâtre c'est un suicide financier... Je ne sais pas... Créer sur un autre mode...

Ça va peut-être aboutir sur une scène avec comme contexte un jury littéraire qui discute de trois œuvres...

**Dr C. :** Le théâtre...

**F.M. :** Il est un peu l'ombre de lui-même. Nietzsche dirait « le comédien de son propre idéal ». Il ne possède pas assez de recul pour se voir et quand on lui en fait la démonstration il ne vous prend pas au sérieux, ou se braque.

**Dr C. :** La flamme ne semble pas éteinte pour autant. Content de vous voir croisé et bonne chance.

**F.M. :** Merci pour votre collaboration docteur Crête.

Les deux hommes se serrent la main chaleureusement et poursuivent leur route.

## Bibliographie

### Ouvrages généraux sur le théâtre

- Artaud, Antonin. 1964. *Le théâtre et son double*. Paris : Éditions Gallimard. 255 p.
- Brook, Peter. 1991. *Le Diable, c'est l'ennui, propos sur le théâtre*. Avec Jean-Gabriel Carasso et Jean-Claude Lallia. Arles : Actes Sud. Collection Papiers. 100 p.
- Brook, Peter. 1977. *L'espace vide. Écrits sur le théâtre*. Paris : Éditions du Seuil. 185 p.
- Brecht, Bertolt. 1972. *Écrits sur le théâtre*. Texte français de Jean Tailleur, Guy Delfel, Béatrice Perregaux et Jean Jourdheuil. Paris : L'Arche. 672 p.
- Chevallier, Jean-Frédéric. 2004 « Le geste théâtral contemporain : entre présentation et symbole ». *L'annuaire théâtral. Mutations de l'action*. no 36. p.26-40.
- De Villier, Gunter. 2008. *Les laboratoires Crêtes*. Montréal : Éditions Les 400 coups. 198 p.
- Gravel, Robert. 1993. *Durocher le milliardaire*. Nouveau théâtre expérimental. Cahier VIII. Mars 1991 décembre 1992. 24 p.
- Grotowski, Jerzy. 1971. *Vers un théâtre pauvre*. Trad. Claude B. Levenson. Lausanne : La Cité. 222 p.
- Guénoun, Denis. 1997. *Le théâtre est-il nécessaire?* Paris : Édition Circé. Coll. « Penser le théâtre ». 177 p.
- Kantor, Tadeusz. 1977. *Le théâtre de la mort*. Lausanne : L'Âge d'homme. 290 p.
- Lehmann, Hans-Thies. 2002. *Le théâtre postdramatique*. Traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru. Paris : L'Arche. 307 p.
- Pavis, Patrice. 1987. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Messidor/Éditions sociales. 447 p.
- Picon-Vallin, Béatrice. 2005. *Vsevolod Meyerhold*. Paris : Actes sud papiers. Conservatoire national supérieur d'art dramatique. 186 p.

Visniec, Matéi. 1996. *Théâtre décomposé ou l'homme poubelle*. Institut français de Bucarest : Éditions de l'Harmattan. 130 p.

### **Dramaturgie**

Abirached, Robert, 1994, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris. Éditions Gallimard. 518 p.

Guénoun, Denis. 2004. « Dialoguer. Actions et adresses ». Louvain-la-Neuve : *Études théâtrales* no 31. p. 131-136.

Hébert, Chantal. 2009. « Le lieu de l'activité poétique de l'auteur scénique ». *Voix et images*. « Trajectoires de l'auteur dans le théâtre contemporain. » Vol. 34. No 3 p. 21-40.

Jubinvillle, Yves. 2009. « Portrait de l'auteur dramatique en mutant ». *Voix et images* : « Trajectoires de l'auteur dans le théâtre contemporain. » Vol. 34. No 3. p.67-78.

Handke, Peter. 1993. *Outrage au public et autres pièces parlées*. Paris. L'Arche. 101 p.

Ryngeart, Jean-Pierre en collaboration avec Daniel Bergez. 2003. *Lire le théâtre contemporain*. Paris : Nathan. Collection Lettres Supérieures. 202 p.

Ryngeart, Jean-Pierre en collaboration avec Joseph Danan et Sandrine Le Pors. 2005. *Nouveaux territoires du dialogue*. Arles : Actes sud papiers. Conservatoire national supérieur d'art dramatique. 226 p.

Saint-Pierre, Christian. 2005. « Le passe-muraille : regard sur six jeunes auteurs-metteurs en scène ». *Cahiers de théâtre JEU*. No 116. p.172-176.

Sarrazac, Jean-Pierre en collaboration avec Hélène Kuntz, David Lescot, Mireille Losco et Catherine Naugrette. 2001. *Poétique du drame moderne et contemporain*. Louvain-la-Neuve : *Études théâtrales*. No 22. 145 p.

Sarrazac Jean-Pierre 2004. Dialoguer. Un nouveau partage des voix. Louvain-la-Neuve : *Études théâtrales*. No 31. p. 13-22

Tremblay, Larry. 1995. *The dragonfly of Chicoutimi : théâtre*. Montréal. Les Herbes rouges. 65 p.

### Sur le spectateur

Apostolidès, Jean-Marie. 2008. « Le théâtre de la frontalité ». *Tangence. Devenir de l'esthétique théâtrale*. No 88. p.15-27.

Biet, Christian, et Triaud, Christophe. 2008. « La comparution théâtrale. Pour une définition esthétique et politique de la séance ». *Tangence, Devenir de l'esthétique théâtrale* ». No 88. p. 29-43.

Deldime, Roger. 1990. *Le quatrième mur. Regard sociologique sur la relation théâtrale*. Bruxelles : Édition Carnières. Coll. « Théâtre Événement ». 146 p.

Dort, Bernard. 1995. *Le jeu du théâtre. Le spectateur en dialogue*. Paris : P.O.L. 274 p.

Dort, Bernard. Bernard Sobel. 1987. « Le spectateur comme personnage central. » *Théâtre/Public*. No.78. p.129-135.

Durand, Régis (dir.publ.). 1980. *La relation théâtrale*. Lille : Presses universitaires de Lille. 168 p.

Guervilly, Herveline. 2008. *Personnages, acteurs et spectateurs. Ce que la frontalité fait à la fiction*. La Frontalité. Ligeia. No 81-84. p.163-168

Mervant-Roux, Marie-Madeleine. 1998. *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*. Paris : Éditions du CNRS. 265 p.

Mervant-Roux, Marie-Madeleine. 2006. *Figurations du spectateur : une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*. Paris : L'Harmattan. 210 p.

Rancière, Jacques. 2008. *Le spectateur émancipé*. Paris : Éditions La Fabrique. 145 p.

Rancière, Jacques. 2000. *Le partage du sensible esthétique et politique*. Paris : Éditions La Fabrique. 74 p.

Ubersfeld, Anne. 1981. *L'école du spectateur*. Paris : Éditions sociales. 352 p.

### **Philosophie, linguistique, neurologie, esthétique**

Armengaud, Françoise. 2007. *La pragmatique*. Paris : Presses universitaires de France. 128 p.

Austin, John Langshaw. 1991. *Quand dire, c'est faire*. Traduit de l'anglais par Gilles Lane. Paris : Édition du Seuil. 202 p.

Benjamin, Walter. 2000. *Œuvres III*. Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Gochlitz et Pierre Rusch. Paris : Gallimard. Collection folio/essais. 482 p.

Deleuze, Gilles. 1968. *Logique du sens*. Paris : Éditions de minuit. 392 p.

Ducrot, Oswald. 1972. *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*. Paris : Herman éditeur. 328 p.

Durand, Jacques. 1981. *Les formes de la communication*. Paris : Éditions Dunod. Collection Interférences/communications. 215 p.

Fisher, Hervé. 2010. *L'avenir de l'art*. Montréal. VLB Éditeur. 220 p.

Goffman, Erving. 1973. *La mise en scène de la vie quotidienne*. Paris : Éditions de Minuit. 255 p.

Habermas, Jürgen. 1995. *Sociologie et théorie du langage*. Traduit de l'allemand par Rainer Rochlitz. Paris : Armand Colin éditeur. 128 p.

Hall, Edward, Twitchell. 1978 (deuxième édition). *La dimension cachée*. Paris : Éditions du Seuil. 254 p.

Hawkins, Jeff. En collaboration avec Sandra Bakeslee 2005. *L'intelligence*. Paris : Edition Francaise Campus Press, 261 p.

Jacques, Francis. 1985. *L'espace logique de l'interlocution*. Paris : Presses universitaires de France. Collection Philosophie d'aujourd'hui. 642 p.

Morin, Edgar. 2005. *Introduction à la pensée complexe*. Paris : Éditions du Seuil. 158 p.



Rizzolatti, Giacomo et Corrado Sinigaglia. 2008. *Les neurones miroirs*. Traduit de l'italien par Marilène Raiola. Paris : Odile Jacob. 236 p.

Valéry, Paul. 1974. *Cahiers II*. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris : Gallimard. 1776 p.

### **Sites internet**

Espace Libre. 2011. <http://www.espacelibre.qc.ca/programmation>

Institut de la statistique. 2011. *Fréquentation des spectacles*.  
[http://www.stat.gouv.qc.ca/donstat/societe/culture\\_comnc/art\\_interpretation/freq\\_spectacles/mars\\_avril11.htm](http://www.stat.gouv.qc.ca/donstat/societe/culture_comnc/art_interpretation/freq_spectacles/mars_avril11.htm)

Radio-Canada. 2011. *Les années lumières*.  
[http://www.radiocanada.ca/emissions/les\\_annees\\_lumiere/20112012/chronique.asp?idChronique=172880](http://www.radiocanada.ca/emissions/les_annees_lumiere/20112012/chronique.asp?idChronique=172880)